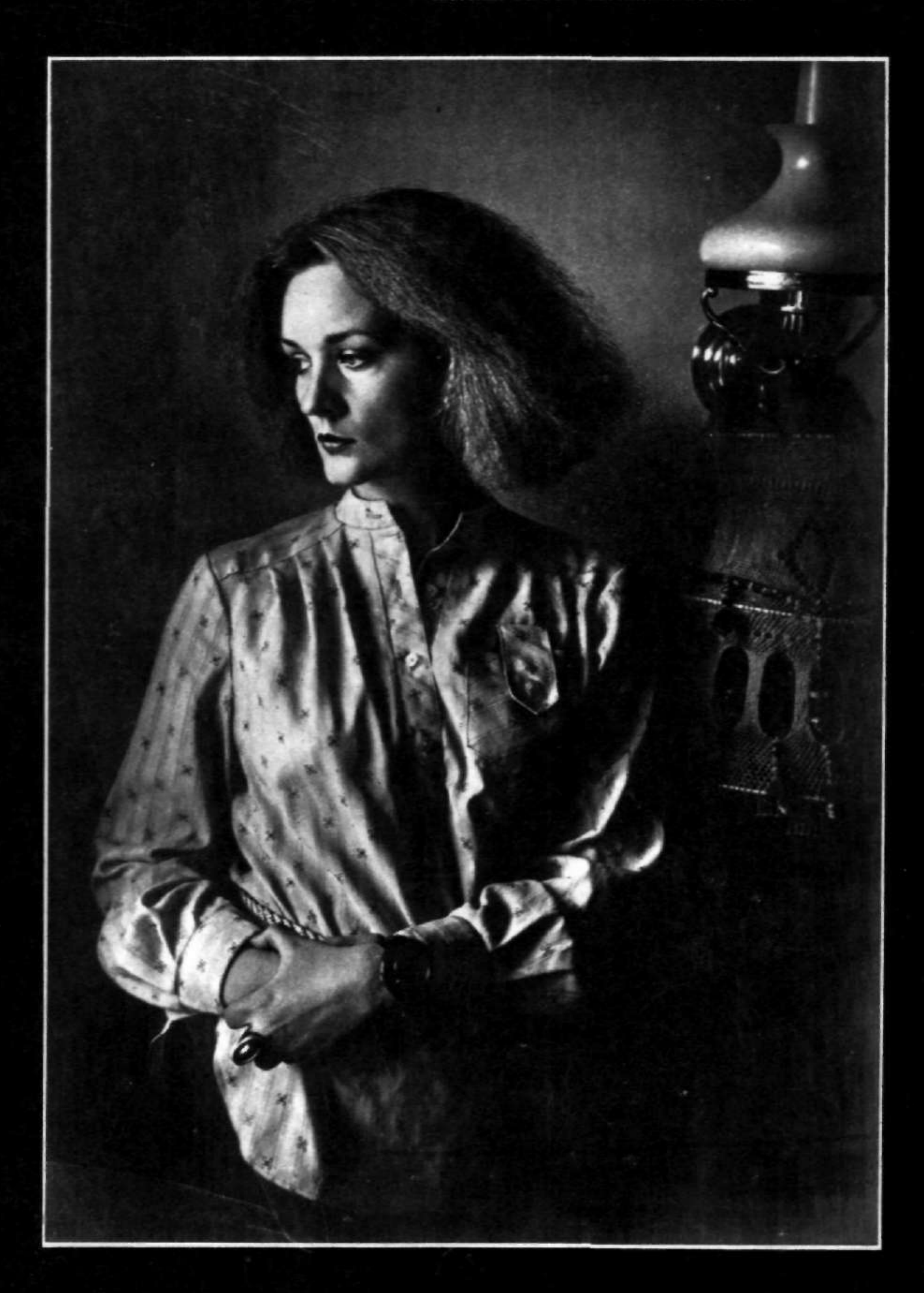
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 83 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Юбилейный вернисаж

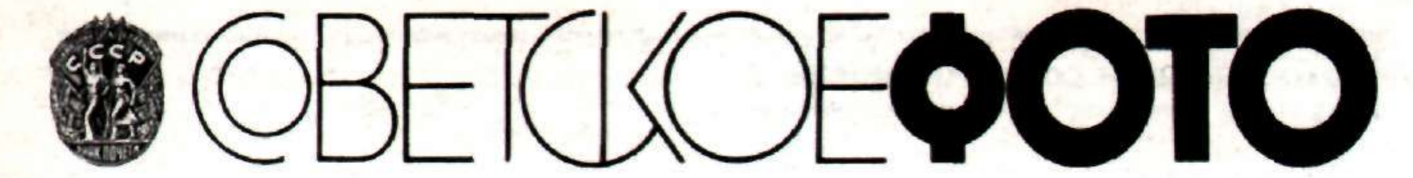
Большим событием в культурной жизни страны стало торжественное открытие Всесоюзной фотовыставки, посвященной 60-летию образования СССР.
В организации юбилейной экспозиции, развернутой в выставочном зале ЦДСА имени М. В. Фрунзе, приняли участие правление Союза журналистов СССР, Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздат СССР, ТАСС, АПН.
Открывая выставку, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР Л. Н. Толкунов сказал:
— Выставка документальной и художественной фотографии, на открытие которой мы сегодня собрались, знаменательна. В ее экспозицию вошло более 500 цветных и черно-белых снимков и диапозитивов. Это работы профессиональных фотомастеров и фотолюбителей из всех союзных республик, которые убедительно и ярко рассказывают о выдающихся успехах народов многонациональной советской страны в коммунистическом строительстве. Выставка является свидетельством профессионального мастерства фотожурналистов и фотолюбителей.
Президент Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР, директор издательства «Планета» Г. Я. Коваленко, обращаясь к собравшимся, отметил, что эта выставка — творческий отчет советских фотографов. Ее своеобразие в том, что организаторам удалось создать зримый образ нашей необъятной страны, показать грандиозность свершений нашего народа. Наряду с работами ветеранов советской фотожурналистики на выставке представлены снимки молодых авторов. Сочетание ретроспекции с современными фотографиями дает возможность проследить этапы становления нашего общества — общества развитого социализма.
Выступающий выразил надежду, что эта выставка принесет радость всем, кто любит фотографическое искусство.
От имени фотожурналистов с благодарностью организаторам и устроителям экспозиции выступил фотокорреспондент журнала «Огонек» Л. Н. Шерстенников.



ВЫСТУПАЕТ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР Л. Н. ТОЛКУНОВ

НА ОТКРЫТИИ ЮБИЛЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАРТ 1983

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А03420
сдано в набор 03.01.83 г.
подп. в печ. 03.02.83 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 715
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
2
Фотография и современность
4—9
Снимки со Всесоюзной фотовыставки, посвященной 60-летию образования СССР
10
Э. Церковер **Метод Ахломова**
16
В. Серегин **50 лет в строю**

ФОТОТЕОРИЯ
18
А. Вартанов **Классификация. Какой ей быть!**

ФОТОВЫСТАВКИ
19
Приглашает «Современник»
25
А. Фомин **К 100-летию Н. П. Андреева**
Г. Александрова **Его жанр — портрет**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
20
В. Песков **«Таежный тупик» — фотосъемка**
25
Л. Клодт **Слово и зрительный образ**
26
О. Третьякова **В поисках своего пути...**
31
В. Демин **Визуальные афоризмы**

РЕТРО**ФОТО**
36
Т. Сабурова **Два альбома Андрея Карелина**

ФОТОТЕХНИКА
39
Конкурс «10 000 технических идей»
40
В. Анцев **Химические источники тока (окончание)**
42
П. Георгиев **Женский портрет: техника и творчество**

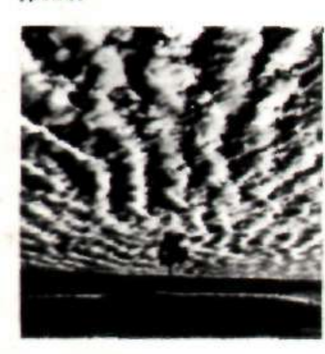
ФОТОШКОЛА
45
Д. Стародуб **Ошибки при обработке пленки**

ИНТЕР**ФОТО**
46
О. Суслова **Приз «СФ» — Видалу Эрнандесу**
48
А. Житомирский **«Человек и мир»**

НА ОБЛОЖКЕ:



ВАЛЕРИЯ ДИХАВИЧЕНЕ
(ВИЛЬНЮС)
ДАЙНА



АНТАНАС ЛУКШЕНАС
(ВИЛЬНЮС)
ПЕЙЗАЖ С МОЖЖЕВЕЛЬНИКОМ

Фотография и современность

ВСЕСОЮЗНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ СЕМИНАР ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

В Москве, в Центральном Доме журналиста, состоялся творческий семинар на тему: «Фотография и современность. Опыт и мастерство». В нем приняли участие фотокорреспонденты газет, журналов, агентств, издательств, руководители фотосекций и фотостудий Союза журналистов, члены президиума Всесоюзного творческого фотографического объединения Союза журналистов СССР, теоретики фотожурналистики и фотоискусства. Семинар был приурочен к подведению итогов Всесоюзной фотовыставки, посвященной 60-летию образования СССР, обсуждение которой вылилось в большой, серьезный разговор о состоянии дел в фотожурналистике, о задачах многотысячного отряда тружеников этого важного участка идеологической работы.

Открывая семинар, президент Всесоюзного творческого фотографического объединения Союза журналистов СССР Г. Коваленко обратился к его участникам с призывом сосредоточить свои усилия на рассмотрении еще не решенных вопросов в области фотожурналистики, поделиться опытом освещения важнейших событий современности, героического труда советского народа.

Перед собравшимися выступил заведующий сектором Отдела пропаганды ЦК КПСС **Г. Оганов.** Важнейшие грани оценки пропагандистского материала, пропагандистского действия,— сказал он,— определены в докладе на торжественном заседании, посвященном 60-летию образования СССР, Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Ю. В. Андроповым: пропаганда должна быть правдивой и реалистичной, аналитичной и доходчивой, отличаться свежестью мысли и слова, должна быть интересной и действенной. Эти критерии, без сомнения, распространяются и на оценку творчества наших фотожурналистов, их повседневной деятельности. Свежесть мысли дает только постоянный поиск — то, что сегодня хорошо, что кажется открытием, творческой находкой, при многократном повторении может превратиться в свою противоположность. Важно осознать и самим фотожурналистам, и тем, кто оценивает и принимает их работу,— бильдредакторам, ответственным секретарям, главным редакторам газет и журналов, руководителям агентств печати — что же такое собственно фотожурналистика? Летопись эпохи? — да. Иллюстрирование? — в какой-то мере тоже да; регистрация событий? — в определенном смысле слова и это верно. Но, прежде всего, фотожурналистика является своеобразным средством познания действительности, мира, человека, закономерностей развития общества. Вот почему сегодня на первый план следует выдвигать понятие **социальной ответственности** фотожурналиста. Всех волнует сегодняшнее положение фотографии в прессе, ее уровень, решаемые ею задачи на страницах наших газет и журналов.

Был период, когда «Комсомольская правда» считалась флагманом нашей фотожурналистики. Сегодня заслуживает внимания газета «Советская Россия», которая в значительной мере перестраивается — и в своих принципах отношения к журналистике в целом, и особенно в отношении к фотографии. Мы видим здесь разнообразие тематическое и методологическое, разнообразие почерков и стилей, редакция работает в этом направлении довольно интересно, и чувствуется, что там понимают фотографию и пытаются шире использовать ее богатейшие возможности. Но в ряде других крупных наших газет все еще существует такое положение, когда главное внимание уделяется материалам текстовым, а к фотографии отношение прежнее — как к чему-то дополнительному, некоему пятну на газетной странице, отнимающему место у текста. Те, кого за это критикуют, соглашаются: «Да, вы правы...», но положение остается прежним. То ли это сложилось исторически, то ли дело в том, что фотографы как профессиональная группа, всегда находятся в меньшинстве, но фотожурналист, к сожалению, не чувствует себя в полной мере политическим работником с соответствующей этому ответственностью, а именно так воспринимает себя большинство пишущих журналистов. Над этим следует серьезно призадуматься. Все дело в масштабе тех задач, которые фотожурналисты перед собой ставят, в понимании того, какого рода задачи они могут решать. Читатель ждет появления статей определенных авторов, завоевавших признание и популярность, заранее зная, что их материалы будут новы, свежи, интересны. Так почему же он не ждет встречи с произведениями конкретных фотомастеров? Думается, что вина за это лежит на самих фотожурналистах и на руководителях редакций, не понявших до сих пор, что фотография может быть таким же полноценным материалом, как статья или очерк. Вызывает удивление, когда центральная газета печатает на первых полосах маленькие портретики — этакую районную доску Почета во всесоюзном масштабе: тут даже черты лица не различишь, не говоря уже о характере. А бесконечное повторение пройденного: те повороты темы, те композиции, те ракурсы, которые читатели видели десять, сто, тысячу раз! Там, где нет требовательного профессионального отношения к результатам труда фотожурналиста, зачастую его творчество не получает сколько-нибудь квалифицированной оценки руководства. От него хотят только одного — поезжай, сними, привези! Поехал, снял, привез... Резко? Резко! Слева направо фамилии перечислены правильно? Правильно! ... И снимок идет в печать. Так плодится та серятина, та формалистическая пустота, которые в пропаганде совершенно нетерпимы.

Теперь несколько слов о Всесоюзной выставке. Творцы ее — и те, кто занимался отбором, оформлением экспозиции, и те, чьи снимки были на ней представлены. Есть в экспозиции немало хорошего, интересного, и вместе с тем нельзя отделаться от некоторого чувства неудовлетворенности. Уровень отношения к выставкам, приуроченным к крупным событиям и датам в жизни нашей страны, должен быть более высоким. Я имею в виду не только качество самих фотографий, но и особую тщательность оформления, продуманность экспозиционной концепции.

Мне кажется, что выставок у нас должно быть больше, и, кроме таких итоговых, всесоюзных, значительная их часть должна быть тематически более локальна. У нас давно не было выставок, в основу которых был бы положен один какой-нибудь аспект фототворчества, экспозиций, представляющих какую-то группу фоторепортеров, объединившихся по пристрастиям, почерку и так далее.

Такие выставки, на мой взгляд, должны стать постоянным отражением нашей деятельности, они дадут нам возможность не только полнее жить творчески, но и постоянно осмысливать состояние нашей фотожурналистики и фотографического искусства во всем их многообразии.

Возвращаясь к нашим журналистским будням, следует еще раз напомнить: главное для каждого фотожурналиста сейчас — найти свое место в общем деле всего народа, познать самого себя, то есть постараться раскрыть свои возможности, способности, в полной мере использовать свой талант. И народ и партия за это скажут — спасибо!

А. Соколов, главный художник журнала «Журналист», возглавлявший работу по оформлению юбилейной выставки, рассказал о сложностях, с которыми встретились ее устроители. Принцип исторических параллелей помог частично компенсировать недостаточно высокий уровень многих коллекций, но при этом пришлось потеснить художественную фотографию. Однако привлечение даже самых лучших ретроспективных снимков не может восполнить недостаток сильных современных публицистических работ. Местным журналистским организациям следует обратить серьезное внимание на предварительный отбор работ.

Всего экспонировалось 588 работ, но, к сожалению, не все они радуют нас своими фотографическими и публицистическими достоинствами. Среди трех тысяч присланных фотографий оказалось много слабых работ, встречались тематические повторы,

штампы. И даже то, что вошло в экспозицию, не может нас полностью удовлетворить. Это свидетельствует о необходимости сосредоточить усилия на поднятии творческого уровня нашей фотожурналистики.

Л. Ортнер, заместитель председателя фотосекции Союза журналистов ГДР, фотокорреспондент берлинской газеты «Вохенпост» передала участникам семинара поздравления и пожелания успехов в работе от журналистов Германской Демократической Республики. Она рассказала о том, что тема 60-летия СССР широко отмечалась на страницах газет и журналов республики, ей были посвящены тысячи фотографий.

С большим успехом прошла в ГДР выставка-конкурс «Дружба-82», в которой приняли участие как профессиональные фотографы, так и фотолюбители. Изданная в Лейпциге книга «Советские фотографы 1917—1940 гг.» мгновенно разошлась и произвела огромное впечатление на читателей, особенно на молодежь. Фотожурналисты ГДР стоят на твердых классовых позициях и вместе с советскими коллегами успешно противодействуют нападкам идеологических противников, отстаивают идеалы социализма.

А. Гаранин, фотокорреспондент журнала «Советский Союз», отметил, что на *выставочных работах* широко представлен советский человек и его дела, есть несомненные удачи оформления — хорошо сопоставлено старое и новое — художник нашел интересный ход в подаче ретроспективной фотографии. Однако чувство неудовлетворенности есть. Дело, очевидно, в том, что мы не смогли подкрепить тематическую заданность достаточно высоким уровнем работ. Отсюда — вывод на будущее: выставка не только итог, но и ориентир в дальнейшем творчестве. Нужно помнить, что точка съемки — это, в первую очередь, точка зрения автора. Темы общественные, политические снимать трудно, но они очень важны. Руководству Всесоюзного фотообъединения было бы полезно поездить по республикам и областям, ознакомиться с положением дел на местах и на основании этого разработать план дальнейшей выставочной работы.

М. Тулей, фотокорреспондент журнала «Свет социализма» (Братислава) приветствовал участников семинара от имени фоторепортеров Союза журналистов Чехословакии. Он поблагодарил советских фотожурналистов А. Гаранина, О. Макарова, Ю. Абрамочкина и других за те беседы по творческим вопросам, которые они провели во время поездок в Чехословакию. В нашем деле одного ремесла недостаточно, продолжал он, чрезвычайно важна профессиональная учеба, воспитание чувства ответственности. Недавний съезд Союза журналистов ЧССР очень остро поставил задачу серьезной подготовки фоторепортеров и бильдредакторов. Созданы трехгодичные курсы фотографии и оформления. Эта мера обещает дать серьезные результаты. Чаще следует проводить международные семинары на базе выставки «Интерпресс-фото». Надо объединить усилия в разработке теоретических вопросов фотожурналистики. Полезно было бы организовать обмен выставками, создать «банк фотоинформации», что могло бы стать основой создания книг, рассказывающих об успехах строительства социализма в братских странах.

Е. Бирюков, фотокорреспондент газеты «Наука Урала», поделился своими мыслями о задачах фотожурналистов в разработке темы «Человек и природа». Мало показывать красоту природы в фотоэтюдах, отметил он, куда важнее ставить серьезные *проблемы, не закрывать* глаза на разрушения, производимые в мире природы безответственными людьми. Следует организовывать персональные выставки, пусть и небольшие по объему и делать их на местном материале. Они будут иметь большой общественный резонанс.

В. Тарасевич, фотокорреспондент АПН, декан факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства Московской организации СЖ СССР, посвятил свое выступление проблемам переподготовки фотожурналистов. В нашей стране работают тысячи фотокорреспондентов и бильдредакторов, сказал он, все это люди, как правило, пришедшие из других областей деятельности. Тем важнее наладить профессиональную учебу. Наша задача — дать им необходимую сумму теоретических знаний, помочь осмыслить процессы, происходящие в практической фотожурналистике. Разумеется, организовать такую переподготовку во всех областях и республиках — дело непростое, но тут может помочь современная техника — следует наладить запись выступлений крупных мастеров, теоретиков фотожурналистики, искусствоведов, а затем обмениваться этими записями. Это даст возможность накопить учебный материал, сохранить крупицы ценнейшего опыта.

В. Шин, заведующий отделом иллюстраций газеты «Советская Россия», поделился опытом перестройки работы с фотографией на страницах ежедневной газеты, использования ее как самостоятельного элемента в структуре газеты. Для этого нужно уходить от стереотипов, проникать в суть событий и явлений, делать упор на психологический портрет, — подчеркнул он. Характеры людей лучше всего раскрываются в диалоге, в активной полемике. Снимать это трудно, но содержание невозможно заменить ни эффектной точкой съемки, ни броским фоном, ни неожиданным ракурсом. Большие возможности дают «сквозные» фотоочерки и репортажи, здесь можно раскрыть тему не только широко, но и достаточно глубоко. Словом, надо выходить на новую качественную ступень, это нам диктует сама жизнь.

В. Генде-Роте, фотокорреспондент журнала «Фрайе вельт», дал участникам семинара немало полезных практических советов по организации авторского архива, который является *не просто хранилищем негативов*, но служит и материалом для дальнейшей работы, помогает находить новые темы, следить за течением жизни. Чрезвычайно важно держать в поле своего зрения людей, которых снимал раньше, знать, как они меняются, совершенствуются в своих профессиях, знаниях, искусстве... Надо непрерывно расти самим, быть интересными тем людям, которых ты снимаешь. Это тоже одно из слагаемых успешной репортерской работы.

Н. Еремченко, заведующий отделом иллюстраций газеты «Советская культура», разобрал наиболее характерные огрехи в работе звена «фотокорреспондент — бильдредактор». Нетребовательность бильдредактора, сказал он, как правило, ведет к снижению уровня изобразительного материала на полосе. Фоторепортер, почувствовав «слабину», начинает работать хуже, теряет чувство ответственности. Заметна тенденция делать «красивые картинки» вместо боевой публицистики. Кто-то ищет, а кто-то идет по протоптанному следу — стоит появиться какому-то маленькому открытию, как тут же рождается поток подражаний, и находка обращается в расхожий штамп. Мало стало динамичных кадров — на снимках в лучшем случае «делают вид, что что-то делают» — иначе говоря, репортажный метод есть, а самого репортажа нет. Заметным стало отсутствие профессиональной школы — репортеры не считают зазорным сдавать плохо напечатанные, неоформленные снимки. Фотожурналист не может работать, полагаясь на волю случая, он обязан хорошо знать свой «павильон» — район, город, область, быть в курсе всего, что там происходит или будет происходить. Важно, чтобы и его знали — коммуникабельность — тоже профессиональное качество. Иначе говоря, нужно свое дело любить...

А. Андреев, начальник фотоотдела Государственного оптического института, рассказал фотожурналистам о новых разработках отечественной фотоаппаратуры, продемонстрировал образцы фотокамер и оптики, ответил на многочисленные вопросы.

Ф. Ходжаев, кинодокументалист студии «Узбекфильм», рассказал фотожурналистам о своей работе над кинофильмами, в которых широко использована документальная и художественная фотография, о *специфике и возможностях* включения в движущееся изображение «остановленного» фотографического кадра, о приемах, позволяющих выявить на киноэкране внутреннюю динамику снимка. Участники семинара просмотрели несколько документальных лент, созданных Ф. Ходжаевым, и в их числе фильм «Узбекская мадонна», построенный целиком на фотографиях М. Пенсона — одного из основоположников советской фотожурналистики в республиках Средней Азии.

Участники семинара посетили Всесоюзную фотовыставку, посвященную 60-летию образования СССР, где провели творческий разбор и обсуждение фотографий, представленных в экспозиции. Здесь же состоялся обмен опытом выставочной работы, были подведены итоги семинара, участникам выставки вручены дипломы и медали.

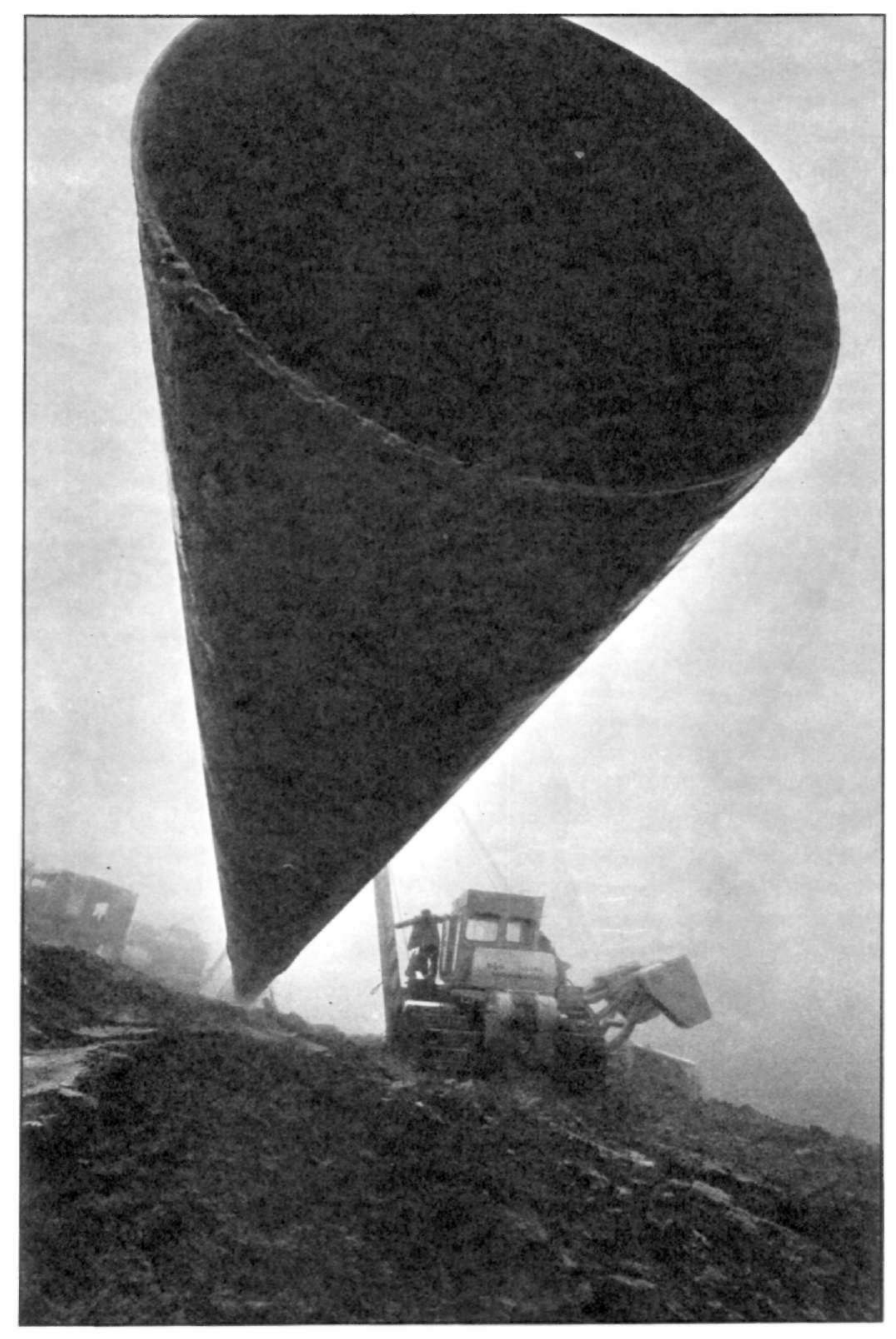


АЛЕКСАНДР СТЕШАНОВ МОСКВА — СТОЛИЦА СССР

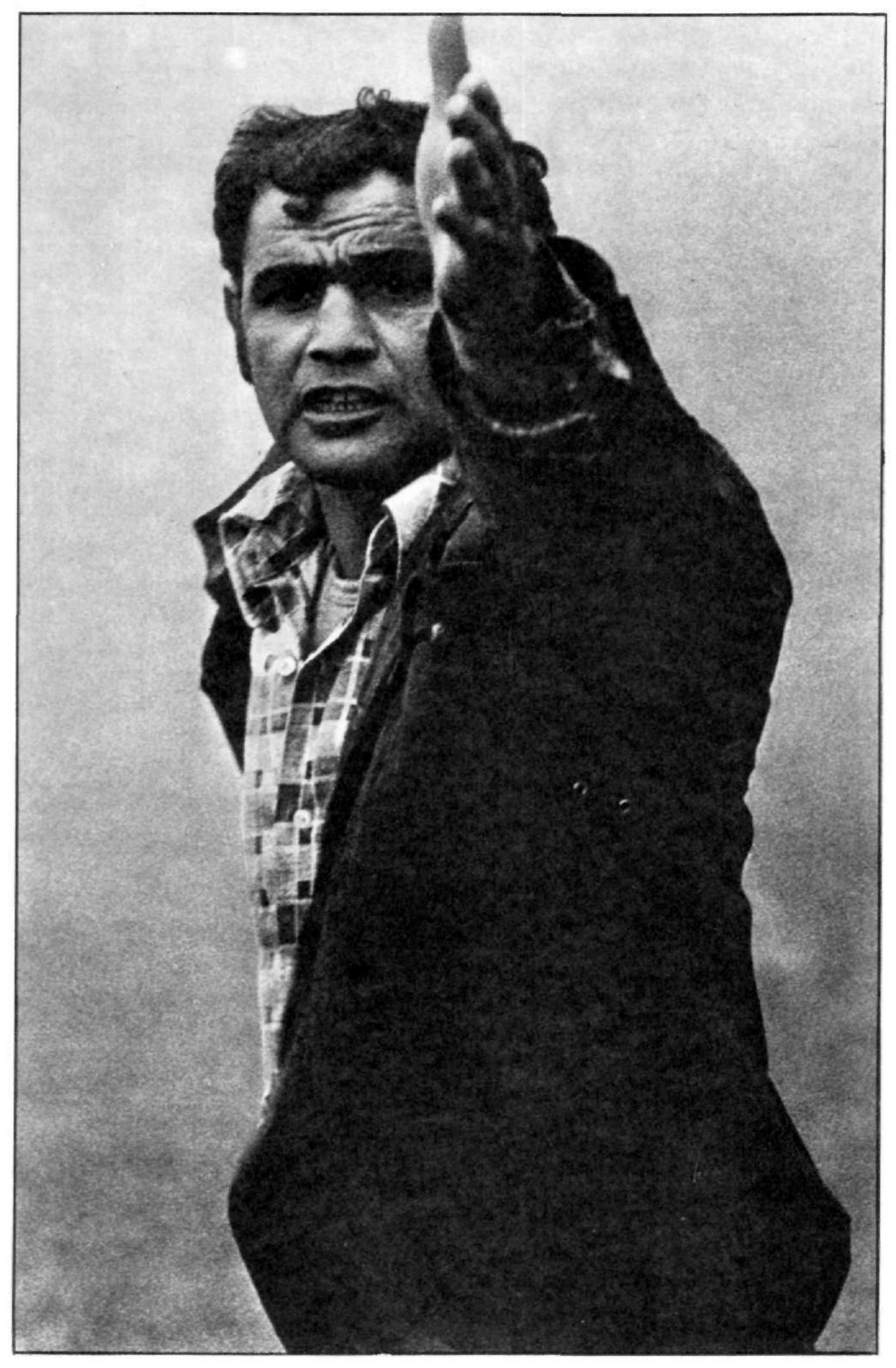
СНИМКИ СО ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОВЫСТАВКИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 60-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР



АНАТОЛИЙ МОРКОВКИН РАДОСТЬ МАТЕРИ

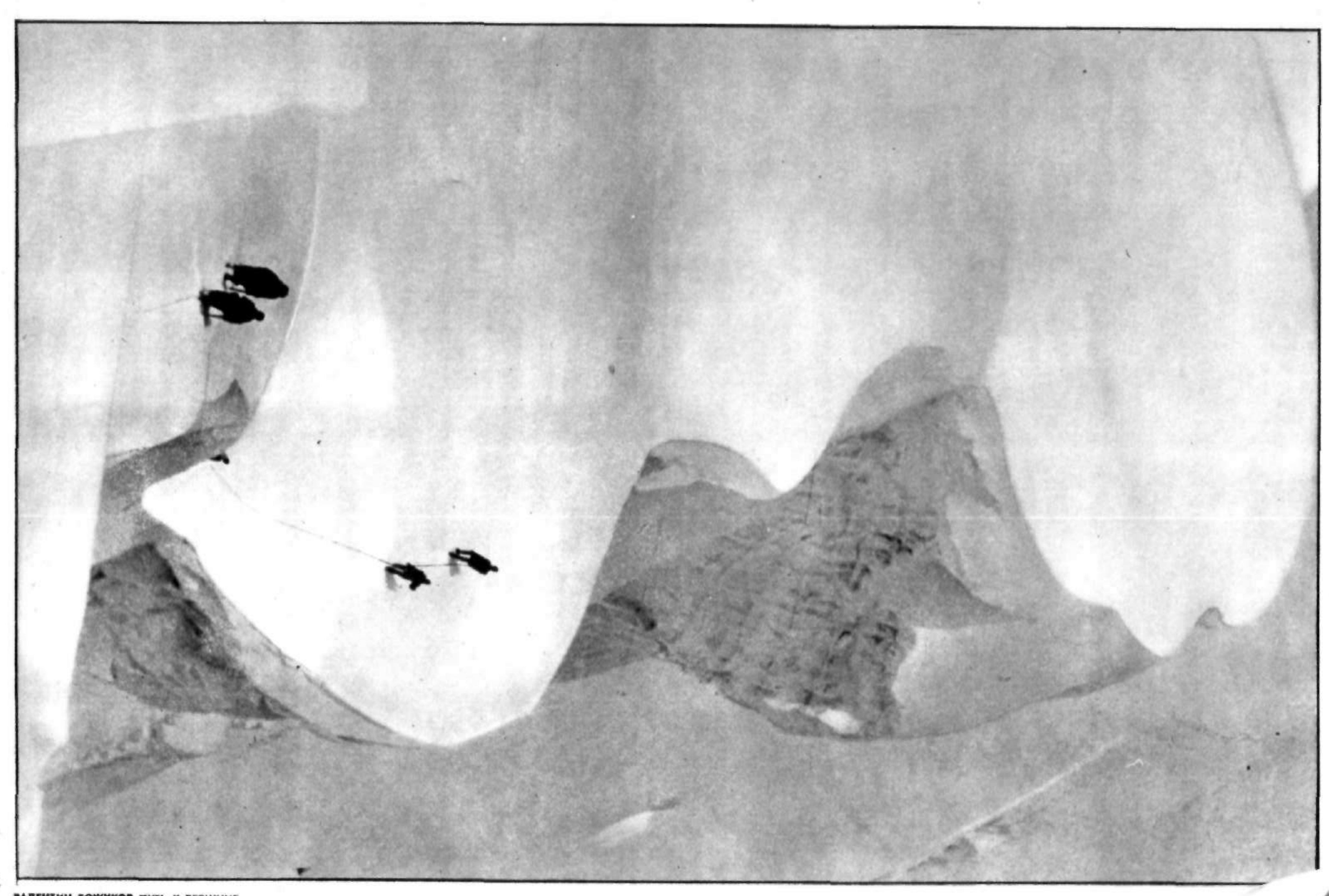


АЛЕКСАНДР ГУЩИН НА ТРАССЕ ГАЗОПРОВОДА УРЕНГОЙ — ПОМАРЫ — УЖГОРОД





ЮРИЙ ГОЛОДОВ ЭВЕРЕСТ ПОКОРЕН



ВАЛЕНТИН БОЖУКОВ ПУТЬ К ВЕРШИНЕ

Эдуард Церковер **Метод Ахломова**

Член редколлегии еженедельника «Неделя»

Почти четверть века мы с ним трудимся рядом, и я точно знаю, что он сегодня, как и прежде, перед съемкой волнуется. Признанный, умудренный опытом и дальними странствиями, чего только не повидавший, а все равно волнуется. И это творческое волнение — одно из слагаемых его метода, счастливая особенность профессионального характера человека, который с течением времени не утратил ни юношеской пылкости, ни драгоценной способности увлекаться и удивляться.

Итак, перед съемкой Ахломов волнуется. Вот идем мы с ним за интервью и фотопортретом знаменитого артиста для 13-й страницы «Недели», и Виктор в который раз риторически вопрошает: «Интересно, в каком он настроении? Как воспримет нас?» Тут грех не съязвить: «Мрачно. Как еще воспринять настырную личность с гроздью фотокамер?» Ахломов в долгу не останется: «Но ты сумеешь правильно записать его имя, отчество?» «А ты не забудешь снять крышечку с объектива?» Важно, за кем последнее слово...

Летим мы с ним за фоторепортажем о древней заповедной части города Хивы и терзаемся сомнениями: не снимать же все эти дворцы и мавзолеи, медресе и минареты без людей? А если с людьми, то с кем — с местными жителями, которые давно не живут в заповеднике, или с туристами? Наконец, придумываем: надо найти в Хиве актера, нарядить и загримировать под Насреддина, посадить на ишака и провезти по улочкам города-музея, а уж статисты появятся стихийно. Задумано — сделано: Насреддин ездил по древней Хиве на сером ишаке (которого Ахломов где-то взял напрокат), за ним толпой валил и стар и млад, Виктор руководил многолюдной массовкой — условность, так условность! — совсем как Бондарчук съемками «Ватерлоо» (правда, без ассистентов и мегафона). События «Новой восточной сказки» развернулись на фоне хивинских памятников архитектуры, и эти снимки были перепечатаны десятками изданий.

В Закарпатье мы готовили фотоочерк «Село в центре Европы». Ахломов захотел взглянуть на это село с высоты и поднялся на ближайшую гору, метров на триста. Вижу, он машет мне оттуда. Я поспешил вверх по крутому склону. Виктор сказал: «Видишь, как чудесно выглядит эта окраинная улица с островерхими черепичными крышами, плитами мостовой и другими атрибутами эпохи, как удачно вписалась сюда новая автомашина у тротуара. Но мне «для противовеса» нужен еще один автомобиль. Будь другом, останови какие-нибудь «Жигули» и поставь их возле вон того дома...» Замечу: у нас в «Неделе» пишущий всегда в случае надобности помогает снимающему (и наоборот). Внизу я задержал первые же «Жигули» и убедил шофера постоять несколько минут в нужном месте. Этот и другие закарпатские снимки тоже обошли страницы ряда зарубежных изданий.

Многие газеты и журналы мира перепечатали его работу «Шостакович слушает музыку». Объектив Ахломова зафиксировал целую гамму чувств на лице великого композитора. У Ахломова получаются портреты-характеристики.

Вот еще одно слагаемое ахломовского метода: предельное внимание к объекту съемки, выбор нужного момента.

— Я стремлюсь остановить на пленке важный миг судьбы человеческой, — объясняет Ахломов.— С возрастом все с большим почтением отношусь к старым снимкам: эти свидетельства истории, как хорошее вино, ценны выдержкой во времени. Они заставляют глубже чувствовать и шире мыслить... Убежден, что фоторепортеру необходима обширная фототека, чтобы порой возвращаться к той или иной теме и сравнивать — что с тех пор произошло.

Заслуженный работник культуры РСФСР Виктор Васильевич Ахломов — участник более чем 150 международных фотовыставок, на которых его снимки отмечались призами и медалями, дипломами и грамотами. Два Гран-при он завоевал на конкурсе «Фотосмех» в Габрово, в 1975 и в 1977 годах, за работы «Вещи смотрят на нас» и «Плевать мне на Мальтуса!».

Снова можно вести речь о слагаемых ахломовского метода: обостренном чувстве юмора (фотоюмора), умении оценить жанровую сценку, случайно увиденную ситуацию, выбрать, запечатлеть самое выигрышное.

— Отца с коляской и двумя детьми я увидел, выбегая из дверей редакции «Известий», — рассказывает Ахломов. — Очень спешил на задание, но не мог упустить удачу, посланную его величеством Случаем... Снимок опубликовали в «Неделе» и был объявлен конкурс на лучшую подпись к нему. Многие зарубежные газеты и журналы воспроизвели этот снимок и предложили своим читателям участвовать в конкурсе на лучшую подпись. В итоге победил московский читатель: «Плевать мне на Мальтуса!»

Да, в тот раз подпись придумал читатель, но большинство подписей к своим снимкам фоторепортер сочиняет сам. И чаще всего — с улыбкой. Он и текст к своим снимкам отлично напишет, и даже интервью брал для 13-й страницы — у самого Картье-Брессона.

— Я поклонник Картье-Брессона, — говорит Виктор Васильевич. — Никогда не увлекался эффектными ракурсами, особой техникой печати. Мне важно найти психологическую доминанту в характере моего объекта, установить доверительный контакт с ним. В этом — залог успеха. Не занимаюсь цветной фотографией, считаю, что цвет отвлекает зрителя от главного — содержания.

Мастер фоторепортажа умеет по-своему, оригинально показать нам и пейзаж, и спортивное состязание, и явления искусства, науки, быта в самых разных их проявлениях. Вот, например, что написал о нем С. С. Гейченко, директор музея-заповедника А. С. Пушкина: «Виктор Васильевич — участник нескольких всесоюзных пушкинских праздников поэзии в Михайловском. В фондах заповедника хранится немало его произведений, которые мы используем в своей экспозиционной работе. Они объединены одним началом: высоким мастерством и высокой любовью к великому поэту».

Ахломов трудолюбив и терпелив, некоторые свои темы — «Люди в масках», «Окна», «Трубы» и другие — он собирает годами. Неудачи переживает тяжело, но без аффектации, молча.

Время от времени на страницах нашего еженедельника появляется раздел «Фотостудия «Недели», его ведет Виктор Ахломов. Там он объясняет свои принципы подробно, не скупясь на советы начинающим фотографам.

А друзьям, считает он, лишние слова ни к чему, и формулирует отрывисто и кратко:

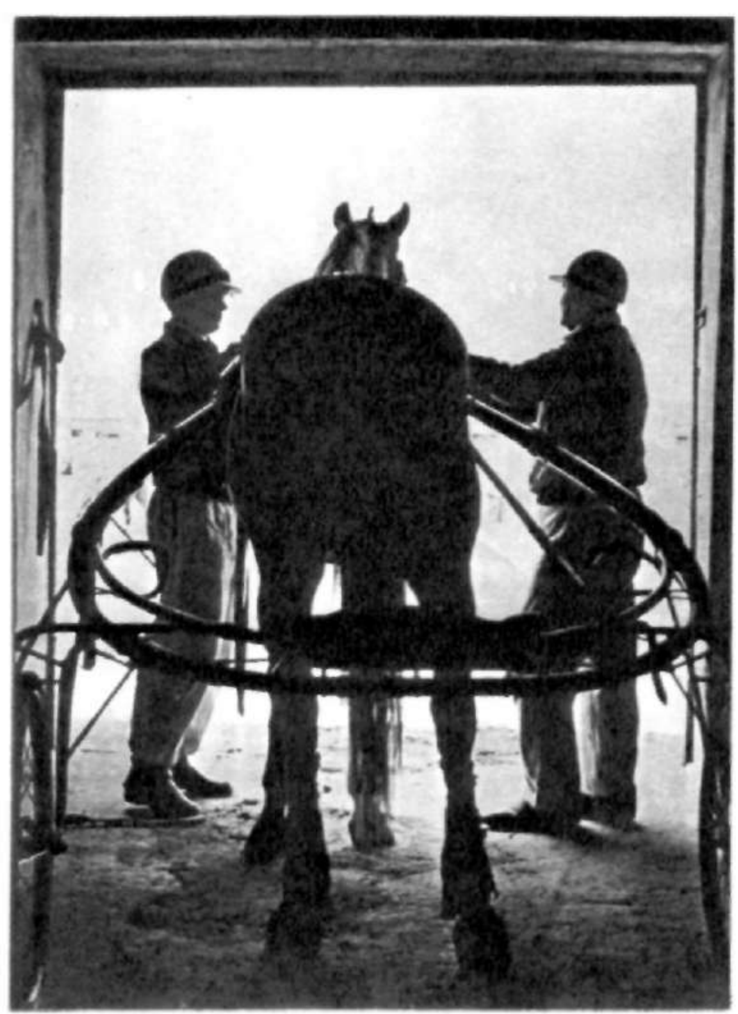
— Главное условие композиции: точность и плотность. Чтобы ни убавить, ни прибавить. Один из моих учителей — Борис Всеволодович Игнатович говорил: «Надо уметь упаковывать тему в четыре угла!»

Мечта Ахломова — сделать книгу: лучшие его фотографии, а вместо текстовок к ним — стихи хороших и разных поэтов. Поэтическое восприятие мира — еще одно из слагаемых метода Ахломова. Он находит поэтичность в стенах и окнах родительского дома, в псковских мотивах дорог и древних башен, в полете мчащейся лошади...

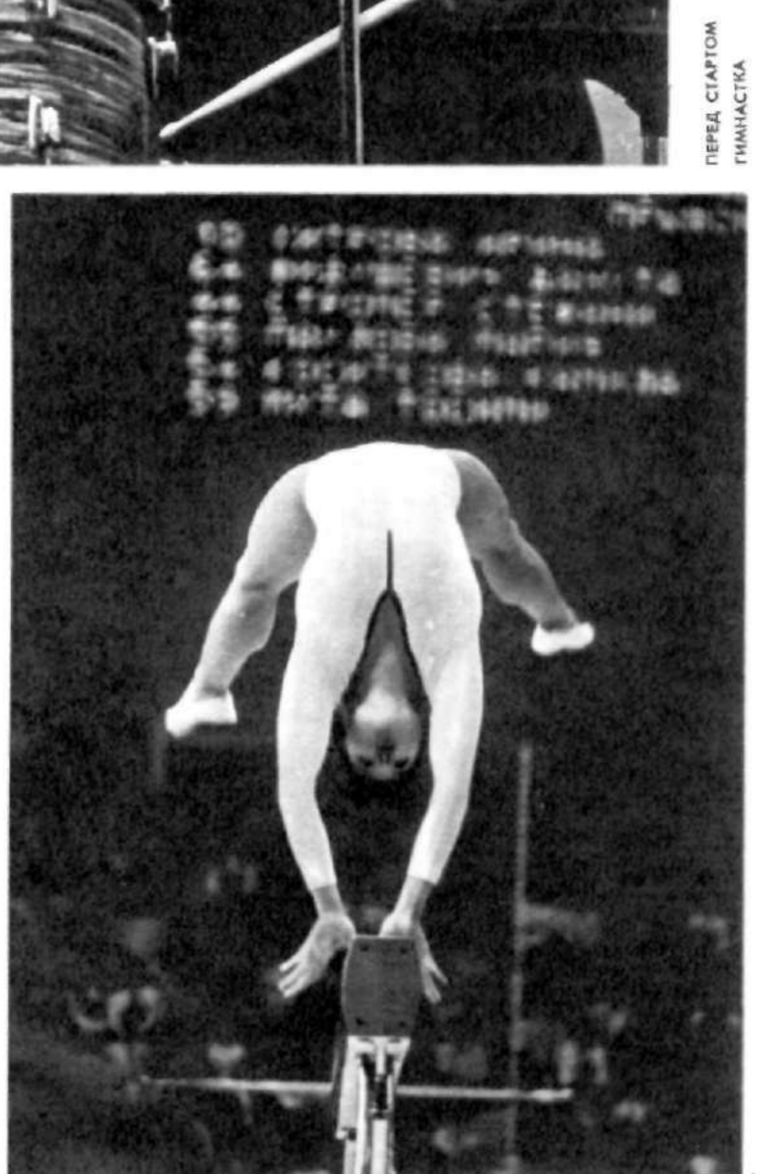
Он объездил полмира, был в США и в Японии, в Италии и Англии, во всех братских социалистических странах. На встречах коллектива «Недели» с читателями мы всегда напоминаем, что Ахломов фотографировал английскую королеву Елизавету II, японского императора Хирохито и папу римского Иоанна XXIII; это неизменно вызывает оживление в зале. После чего он показывает свои фотографии, и люди видят на них шахтеров и хлопкоробов, рыбаков и газосварщиков, монтажников и оркестрантов, физиков у синхрофазотрона и циркачей в акробатическом этюде. И понимают, что вот это для Ахломова — его жизнь, его прошлое и будущее, его счастье. А коронованные особы — так, для экзотики.

ФОТО ВИКТОРА АХЛОМОВА

СОЛО НА УДАРНЫХ

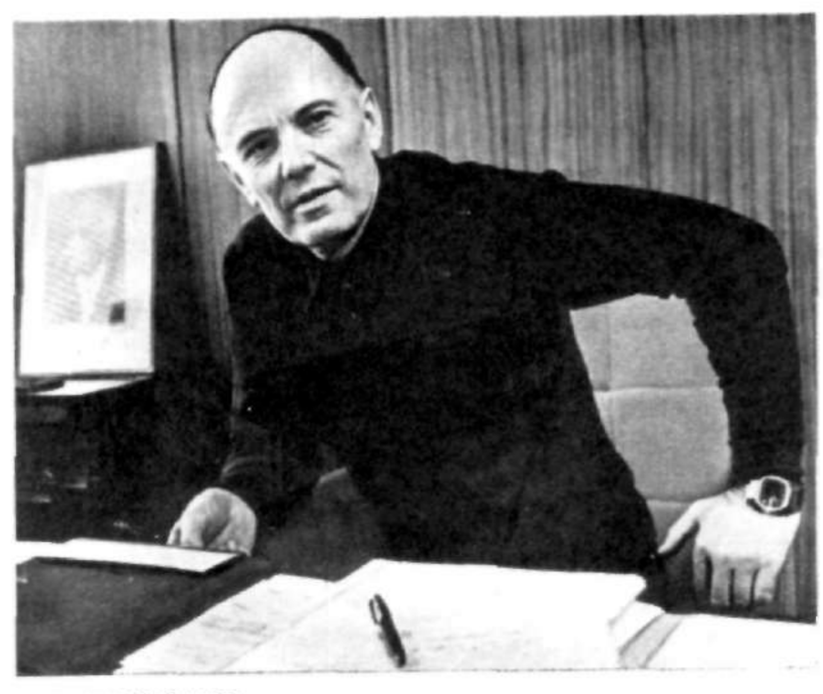


ПЕРЕД СТАРТОМ

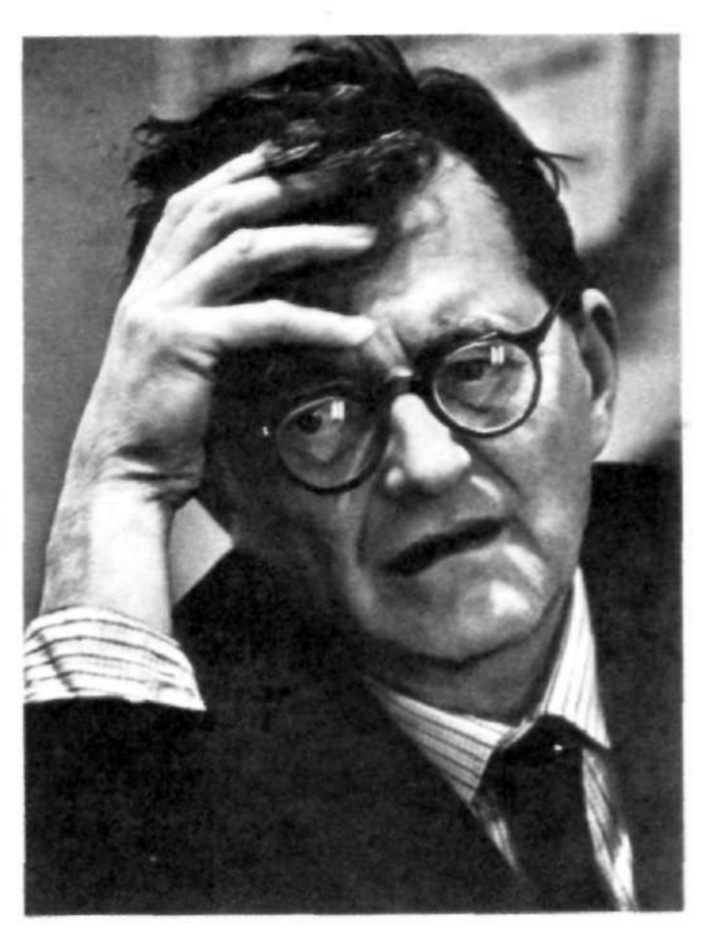


ГИМНАСТКА

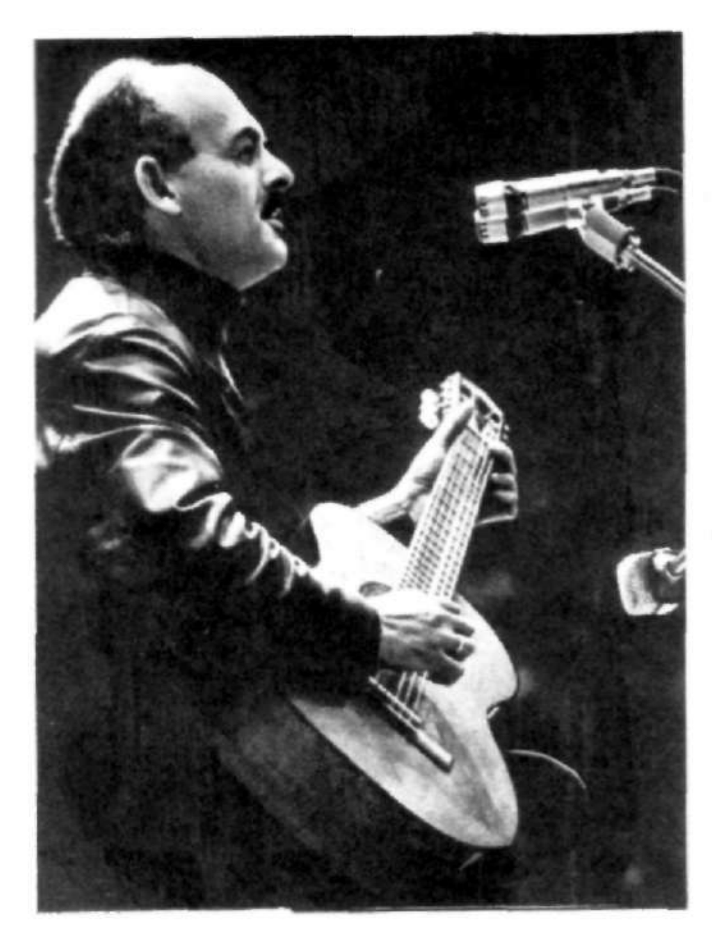
ФОТО **ВИКТОРА АХЛОМОВА**



АКАДЕМИК БОРИС ПАТОН



ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ



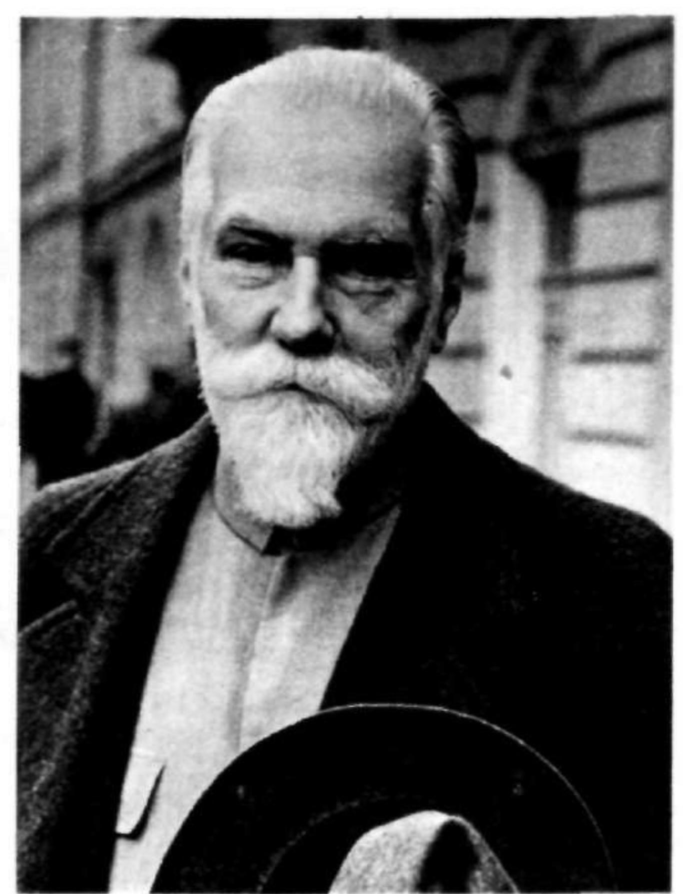
БУЛАТ ОКУДЖАВА



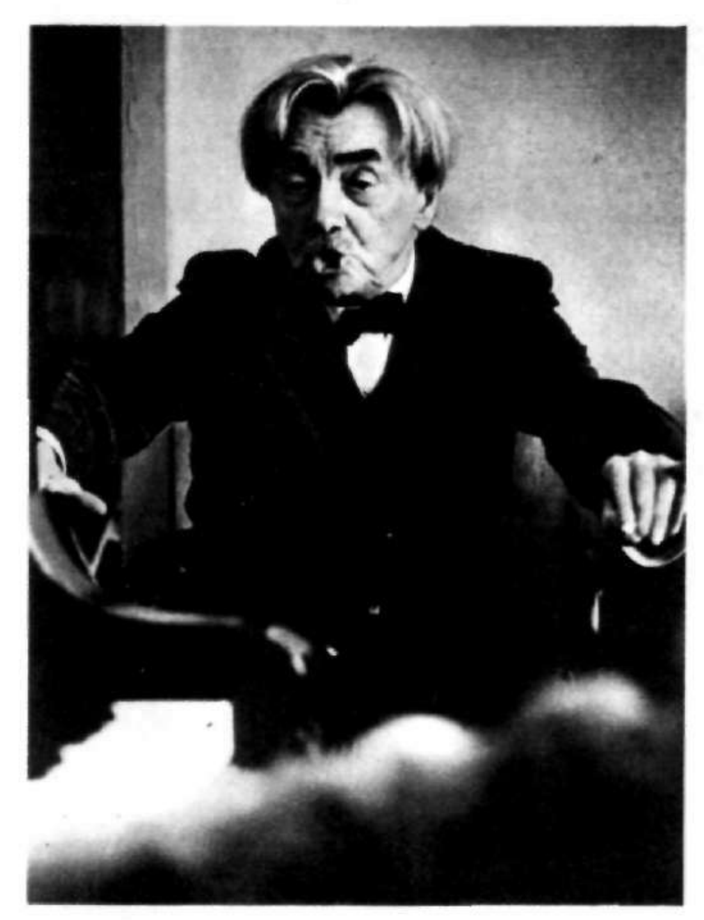
ФОТОХУДОЖНИК ЙОЗЕФ СУДЕК



МИРЕЙ МАТЬЕ



СВЯТОСЛАВ РЕРИХ



ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ



ДЖОН СТЕЙНБЕК

ФОТО **ВИКТОРА АХЛОМОВА**

В ПОЛЕТЕ

ПРЕДАННОСТЬ

ПАМЯТИ ЙОЗЕФА СУДЕКА



50 лет в строю

Счастливый человек Александр Васильевич Устинов! Он видел воочию и сумел показать миллионам людей, как начинал строиться Московский метрополитен, как первые советские самолеты улетали во льды Арктики, как москвичи защищали нашу столицу в жестоких боях Великой Отечественной, как ковалась победа на фронтах и в тылу. Он показал битву за Берлин и ликующую Красную площадь 9 мая 1945 года. На фотографиях Устинова мы видим страну, поднявшуюся из руин, и видим начало космической эры... А скольких удивительных людей запечатлела его журналистская фотокамера! Руководители государства и ударники первых пятилеток, отважные полярные летчики и первопроходцы космоса, видные военачальники и рядовые бойцы, выдающиеся писатели и ученые. Как же счастлив должен быть тот, кому на долю выпало стать очевидцем важнейших мгновений истории! Об этом думаешь, знакомясь с юбилейной выставкой репортера, посвященной 50-летию его работы в печати.

Его девиз — увидеть самое главное и запечатлеть это «самое» таким, каким увидел. На первый взгляд, казалось бы, просто, но только на первый... Оказаться в «горячей» точке, сделать снимок и мчаться в редакцию — и так изо дня в день, из года в год, из десятилетия в десятилетие. Если окинуть мысленным взором новейшую историю нашей страны, то станет ясно — для подобной работы необходимы были не только энергия, но и огромная самодисциплина, беззаветная преданность своей профессии, быстрота в решениях и поступках, подлинная мужская смелость.

Впрочем, здесь стоит, видимо, обратиться к свидетельствам журналистов, которым довелось работать рядом с Александром Васильевичем. Они не скупились на самые высокие оценки его профессиональных и человеческих качеств.

«Энергичный, подвижный, совершенно неутомимый в погоне за интересными кадрами, обладающий бесценным даром дружелюбия, он на своей потрепанной «эмке» без устали ездил в полки и дивизии... Он мог бесстрашно форсировать реку с первым десантом или прошагать десятки километров по невероятной грязи, или попластунски проползти на передовую, или пробежать по траншеям под огнем вражеских снайперов... Вероятно, в силу этого на его снимках война — это война. Они как бы пахнут порохом — эти его снимки», — писал Борис Полевой. «...Проворный чубатый Саша Устинов — ни у кого еще не поворачивался язык назвать его Александром Васильевичем — мотался по московским пригородам с «лейкой» в руках в качестве военного корреспондента «Правды». Из-под телогрейки на собачьем меху выглядывали зеленые петлицы гимнастерки без всяких знаков различия: врачи отказали ему в приеме в армию по болезни, как «белобилетнику», но их запрет нисколько не мешал этому отчаянному человеку с утра до вечера находиться на переднем крае, а потом мчаться сломя голову в редакцию, проявлять свои пленки, а пока они сохли, писать репортажи об увиденном», — вспоминал Юрий Жуков.

Эти воспоминания о том, как работал Александр Устинов в годы войны, можно с полным правом отнести и ко всей его журналистской биографии. Ветеран партии, удостоенный знака «50 лет пребывания в КПСС», правдист по духу, по мастерству и по судьбе, журналист, что называется, до мозга костей Александр Васильевич Устинов сделал многие тысячи снимков, и все вместе они сложились в фотолетопись жизни нашей страны. Каждый из нас без особого труда найдет в этой летописи то, что лично его касается, увидит свою собственную судьбу, если только понимать ее как звено в цепи человеческих биографий. Огромный и воистину бесценный фотоархив Устинова за последние годы стал основой нескольких альбомов и выставок, вновь со всей очевидностью доказавших, что снимки талантливого газетного репортера живут долгой интересной, полнокровной жизнью.

В. СЕРЕГИН



ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭКИПАЖ. 1938

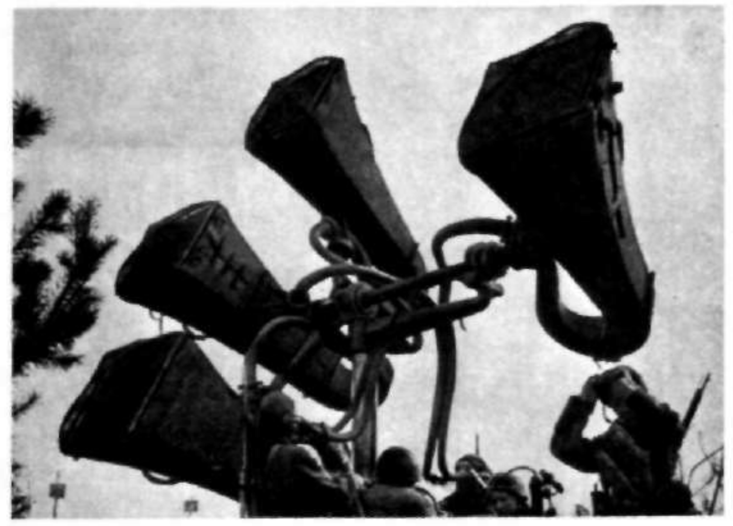


М. ВОДОПЬЯНОВ. 1946 г.



АКАДЕМИК А. БАХ. 1941 г.

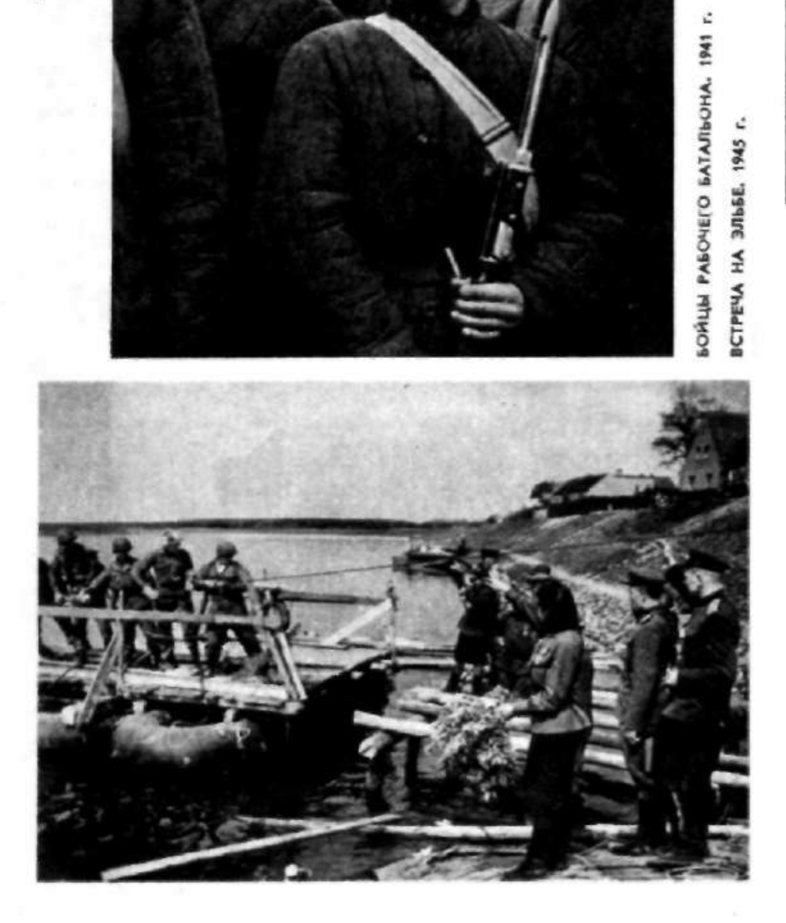
ФОТО **АЛЕКСАНДРА УСТИНОВА**



ВОЛХОВСКИЙ ФРОНТ. «СЛУХАЧИ». 1941 г.

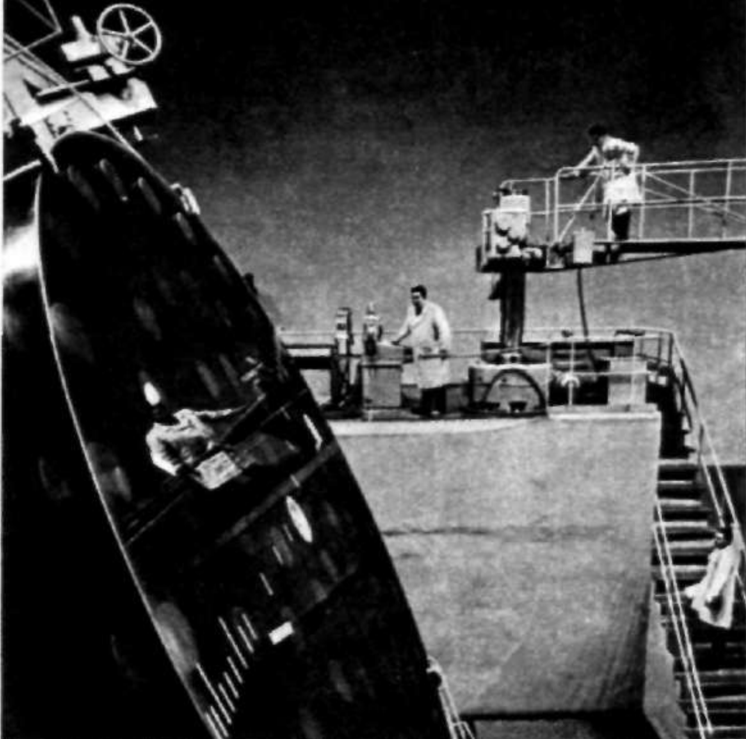


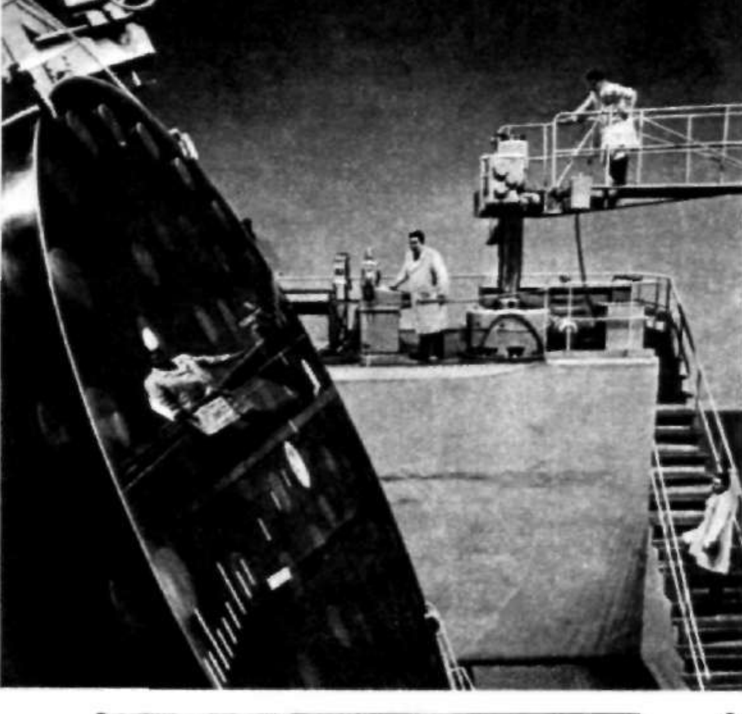
М. КЕЛДЫШ и С. КОРОЛЕВ



БОЙЦЫ РАБОЧЕГО БАТАЛЬОНА. 1941 г.

ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ. 1945 г.





АСТРОНОМИЧЕСКОЕ ОКО



ПЕЧАТАЕТСЯ «ПРАВДА»

Анри Вартанов Классификация. Какой ей быть?

ОБЗОР ПИСЕМ ЧИТАТЕЛЕЙ

**В апрельском номере «СФ» за прошлый год была опубликована статья профессора М. Кагана «Функционирование фотографии в современной культуре» с приложением к ней классификационной схемы. Журнал пригласил читателей высказаться по вопросам, затронутым в статье.
Письма пошли не сразу. Однако к концу года в редакции скопились не только краткие отзывы, но и статьи на эту тему. Читатели отмечали достоинства схемы, но одновременно пытались вскрыть в ней и уязвимые места, дать рекомендации по ее совершенствованию. Два таких выступления были опубликованы в прошлом номере журнала.
Представляют интерес и другие мнения. Сегодня мы познакомим читателей с содержанием таких писем. Проанализировать почту мы попросили члена редколлегии журнала, кандидата искусствоведения Анри Суреновича Вартанова.**

Знакомясь с почтой, я, признаться, от души порадовался, что такие, казалось бы, сугубо теоретические вопросы, как классификация фототворчества, находят живой отклик у любителей фотографии, внимательных читателей «СФ».
Общим мнением всех, кто принял участие в дискуссии, стало признание актуальности затронутой проблемы. Каждый из высказавшихся обратил внимание на то, что классификация способна многое прояснить не только в вопросах теории, но и в области повседневной практики. Свою критику, предложения по совершенствованию классификации авторы обосновывали заботой о том, чтобы яснее стало направление современного фототворчества. Видно, что они много размышляли, прежде чем взяться за перо.
Основные споры развернулись вокруг понятий «документальное» и «художественное» и степени охвата возможных форм функционирования снимков.
Читатель В. Чернецкий из Киева пишет: «Из схемы следует, что собственно художественная фотография начинается с применения таких способов активной организации и преобразования действительности, как постановка и монтаж. Но ведь это неверно. Художественная фотография возможна и в пределах точного фиксирования действительности...»
Авторы писем, хорошо знающие фотографический процесс, прежде всего обращают внимание на неполноту включенных в схему приемов творчества. К какой из форм, спрашивают они, отнести фотографии, полученные способом бромойль, с использованием маскирования, растров, приемов создания мягкого размытого изображения и т. д.?
Несмотря на неполноту представленных технических возможностей, отмечает Б. Кудинов из Орехово-Зуева, художественная фотография занимает в схеме неоправданно большое место — три с половиной графы из пяти. При этом вся документальная фотография, добавляет В. Чернецкий, выводится за пределы искусства и связывается с теми областями творчества, которые в наши дни составляют лишь малую и далеко не первостепенную ее часть. Правда, тут надо возразить нашему корреспонденту: в фотографии, как и в словесном творчестве, значительную (если не сказать — подавляющую) часть составляют все-таки произведения весьма далекие от искусства. Поэтому, если отнести к искусству и документальную фотографию, окажется, что все создания светописи имеют эстетическую природу, что не верно.
Однако прежде чем подробно говорить о достоинствах и недостатках предложенной М. Каганом схемы, напомним о положенных в ее основу принципах. Схема состоит из пяти вертикальных и шести горизонтальных членений. В ней тридцать клеток, возникающих на скрещении тех и других линий. Вертикальные графы — это формы фотографии: документальная, документально-художественная и художественная (которая состоит из трех частей — постановочной фотографии, фотомонтажа и фотографики). Горизонтальные графы — сферы ее применения: научно-техническая, протокольно-юридическая, производственно-коммуникативная, альбомно-выставочная, информационно-публицистическая, бытовая.
Как следует из текста, сопровождающего схему, основной целью М. Каган поставил — исследовать функционирование фотографии в культуре. Поэтому главными для него стали горизонтальные членения и, соответственно, определения сфер применения светописи в культуре современности. Однако и в понимании сути фотографии, где М. Каган придерживается традиционных представлений, нельзя не отметить определенные классификационные новшества. На них также обратили внимание читатели.
Действительно, М. Каган идет от старого, насчитывающего уже более ста лет, членения фотографии на документальную и художественную. Но, понимая, что сегодняшняя практика фототворчества никак не подтверждает прежнее жесткое противопоставление документа и образа, автор схемы вводит еще одно, промежуточное, понятие — документально-художественная фотография.
Но здесь, в обращении к классификации форм фотографии, автор, отходя от принятых стандартов, видимо, оказался во власти противоречий, которые сразу почувствовали внимательные читатели.
В чем тут дело? Для объяснения случившегося следует обратиться к тексту, сопровождающему классификационную схему. Автор, говоря о разных целях фотографии (быть «документально точной фиксацией» происходящего и «художественно-образно осваивать бытие»), приходит к выводу: «Если в первом случае задача решается **одними и теми же средствами фотоизображения** (подчеркнуто мною — А. В.), то во втором она может решаться по крайней мере четырьмя разными способами: 1) фиксацией максимально выразительного момента запечатлеваемого процесса при репортажной съемке и усилением этой выразительности при печати снимка; 2) режиссерской организацией в постановочной фотографии; 3) сочетанием элементов разных снимков, соединение которых придает фотоизображению метафорическую структуру, — в фотомонтаже; 4) преодолением привязанности изображения к формам видимости и с помощью тех или иных манипуляций преображением зримого облика запечатленных предметов — в фотографике».
Все дело в линии водораздела, проведенной между документальной и художественной фотографией: первая, судя по всему, представляется автору схемы творчески пассивной, в то время как вторая, напротив, активной и многообразной. Думается, что здесь, в понимании существа документальности фотографического творчества, М. Каган допускает неточность, которая затем оборачивается диспропорцией и в классификации форм фотографии. Да, современное состояние фотографического творчества ставит вопрос о недостаточности его членения на привычные два разряда: документальное и художественное. Но введение буферного «документально-художественное», вероятно, не выход из положения. Не может устроить сегодня и сведение мира художественной фотографии к двум-трем приемам: постановке, монтажу, графике. Такое представление о характере и художественных средствах в фотоискусстве возвращает нас к тем давним временам, когда критерии художественности в светописи определялись критериями изобразительного искусства.
Сложные формы преображения реальности, подобно тому, как это происходит в живописи или графике, доступны фотографии, однако не являются для нее специфическими (и, тем более, не исчерпывают всех ее эстетических возможностей).
В наши дни теоретики и историки фотографии стали остерегаться использования терминов «документальная» и «художественная» фотография для обозначения противоположности между неискусством и искусством. Некоторые из них обратились к совершенно новым понятиям. Скажем, известный советский исследователь С. Морозов ввел в обиход термин «творческая», который в предельной степени интегрировал эстетическое содержание как документальной, так и художественной светописи.
В одной из статей («СФ», 1980, № 2), стремясь преодолеть рудименты давних предрассудков, ставящих жесткую границу между искусством и неискусством в фотографии на основе ее документальной природы, я предложил ввести в обиход понятия «фотоискусство факта» и «фотоискусство вымысла». Постановка, фотомонтаж, графика, а также бромойль, маскированные растры, размытое изображение и многое другое, что может быть создано воображением человека с аппаратом, — лишь одна половина того материка, который мы называем сегодня фотоискусством. Вторая его половина — документальное фотоискусство, художественное творчество, оперирующее фактами жизни.
В одной из своих статей, по аналогии с кино, где есть документальный фильм (полноценная разновидность киноискусства) и хроника (неискусство, киноинформация), я предлагал, наряду с «фотоискусством факта» и «фотоискусством вымысла», выделить еще и фотографическую хронику, как лишенную художественности форму фотографии. Поскольку термин «хроника» имеет уже сложившееся значение, связанное с разновидностью информационной работы, может быть, точнее было бы эту форму творчества в фотографии называть «фотофиксацией» или же «фотофактографией». Дело, в конце концов, не в слове, а в том смысле, который за ним стоит.

Однако главной целью схемы, которую М. Каган представил для обсуждения, было проследить функционирование фотографии в культуре. В связи с этим градации применения фотографии строго разведены им в соответствии с формами ее бытования. Здесь, думается, М. Каган совершенно прав: он исправляет ошибку, которую теория допускала в течение долгого времени. Вспомните, в традиционных классификациях было принято делить светопись на художественную, документальную и прикладную, куда входило все то, что не умещалось в первых двух понятиях.
М. Каган, поставив вопрос о функционировании фотографии во главу угла классификации, показал неправомочность такого разделения. Прикладной может быть и документальная, и художественная фотография: это качество совершенно иного рода, нежели те, что связаны с ее творческой природой.
А теперь о степени охвата возможных форм функционирования снимков. В схеме, как уже говорилось, отмечены шесть сфер применения фотографии. Их начинает самая локальная — применение фотографии в быту каждым из нас, купившим камеру, — и кончает научно-техническая фотография.
По этому поводу Я. Марковский из Москвы пишет: «В жизни сфер применения фотографии значительно больше. Если согласиться с предложенной классификацией, то непонятно, куда отнести фотографию спортивную (судейскую и тренировочную), историческую, культурно-просветительную, пропагандистскую (то есть фотографические источники, археологические, этнографические, краеведческие снимки, доски Почета, фотографическую наглядную агитацию). Под пропагандистской фотографией, — добавляет он, — следует подразумевать также стенную печать, фотоафиши, фотоподборки, созданные нетипографскими средствами. В схеме опущено оформительское русло фотографии, если под ним понимать интерьерную, декоративную фотографию, используемую в архитектуре».
Читательские дополнения можно продолжить. Они обнаруживают все новые и новые области применения фотографии в современной культуре.
В членении фотографии по сферам применения у М. Кагана видно стремление объединять близкие (а иногда и не очень близкие) функции, укрупнять их. Скажем, в альбомно-выставочную горизонталь вошла вся книжная фотопродукция и множество фотовыставок, которые устраиваются в наши дни. Сюда же, очевидно, относятся и нефотографические выставки, в которых фотография является одним из средств развертывания материала. В протокольно-юридической графе объединены далекие по целям, средствам и общественному смыслу явления — фотокриминалистика, с одной стороны, и съемка торжественных собраний и групп, — с другой. В научно-технической — тоже очень обширные и разные области: в науке в ряде случаев (скоростная и замедленная съемка, сверхувеличения и т. д.) фотография стала незаменимым средством исследования, а в технике она выполняет совершенно иную роль. В информационно-публицистической — простая, почти протокольная, информация сошлась с высокой и страстной публицистикой, обычная фотофактография поставлена в ряд с документальным фотоискусством. Всеобъемлюща и производственно-коммуникативная фотография: тут и реклама, и иллюстрация в учебных изданиях, и даже технические фотоинструкции, которые, кажется, естественнее отнести к научно-технической графе.
Как заметил А. Крутов из Ярославля, понятие «коммуникативная» в классификации лишено всякого смысла, ибо фактически «коммуникативность присуща любой фотографии, даже той, которую использует (и видит) только ее автор». Кроме того, можно заметить, что наибольшей коммуникативностью обладает информационно-публицистическая (иначе — журналистская) фотография, распространяемая печатью в миллионах экземпляров.
И еще одно существенное замечание читателей. Оно касается фотографии как вида художественной самодеятельности. Вся любительская фотография, которая стала в нашей стране могучей ветвью фотоискусства, занимая достойное место на крупнейших выставках и на страницах альбомов и книг, — в схеме М. Кагана оказалась в рамках бытовой фотографии, «произведения которой предназначены для созерцания самим автором, членами семьи, друзьями». «Понятно, — добавляет М. Каган, — что любительская фотография может сочетать документальные и художественные качества, но эти последние ограничены в ней теми жанровыми возможностями, которые присущи средствам изображения репортажной и постановочной фотографии (мемориальные цели не допускают в любительскую бытовую фотографию ни фотомонтаж, ни фотографику)». Получается, что как только фотограф-любитель сделает снимок, в котором есть фотомонтаж или графическое решение композиции (а мы знаем, что такого рода произведения в нашей стране делают чаще любители, нежели профессионалы), — его творчество уже должно рассматриваться в русле альбомно-выставочной фотографии. Но если он ограничился постановкой, то его снимок продолжает оставаться в рамках бытовой фотографии.
Вероятно, надо согласиться с читателями в том, что полнота функций фотографии в культуре должна быть отражена в классификации путем увеличения числа горизонтальных членений в несколько раз. Однако не за счет сближения разных, подчас весьма несходных сфер применения, а, напротив, благодаря разведению их.
Для современного фототворчества очень важным обстоятельством служит осознание разницы задач, стоящих перед снимающим. Бедой многих наших фотографов является то, что они подчас не чувствуют «правил игры», не знают, чем должны отличаться их работы в зависимости от их назначения, адресата.
Многие из тех, кто прислал в редакцию свои предложения по совершенствованию классификации, справедливо указывают на программный характер, который может (и должна) нести схема. Подробная и целенаправленная схема, в которой будут учтены все разновидности культурных функций фотографии, в значительной мере дисциплинирует творчество и разнообразит пути поисков на еще неведомых, но уже определенных логикой классификации направлениях. Схема даже в тех случаях, когда в ней немало «белых пятен», оказывает благотворное воздействие на дальнейшее развитие познания: одна за другой усилиями настойчивых исследователей пустые клеточки будут заполняться, обретая свое содержание.
Во всех, даже наиболее критических, откликах авторы признают своевременность обращения к этой теме. Сделанное М. Каганом в определенной мере помогло отказаться от предрассудков и старых представлений о фотоклассификации: если мы еще не знаем, какой в точности должна быть эта схема в окончательном варианте, то мы уже знаем, какой она не должна быть. Начатое М. Каганом побуждает к дальнейшему движению. Основательно продумав методологические основы построения общей картины фототворчества, можно сделать следующий шаг к цели.

ФОТОВЫСТАВКИ

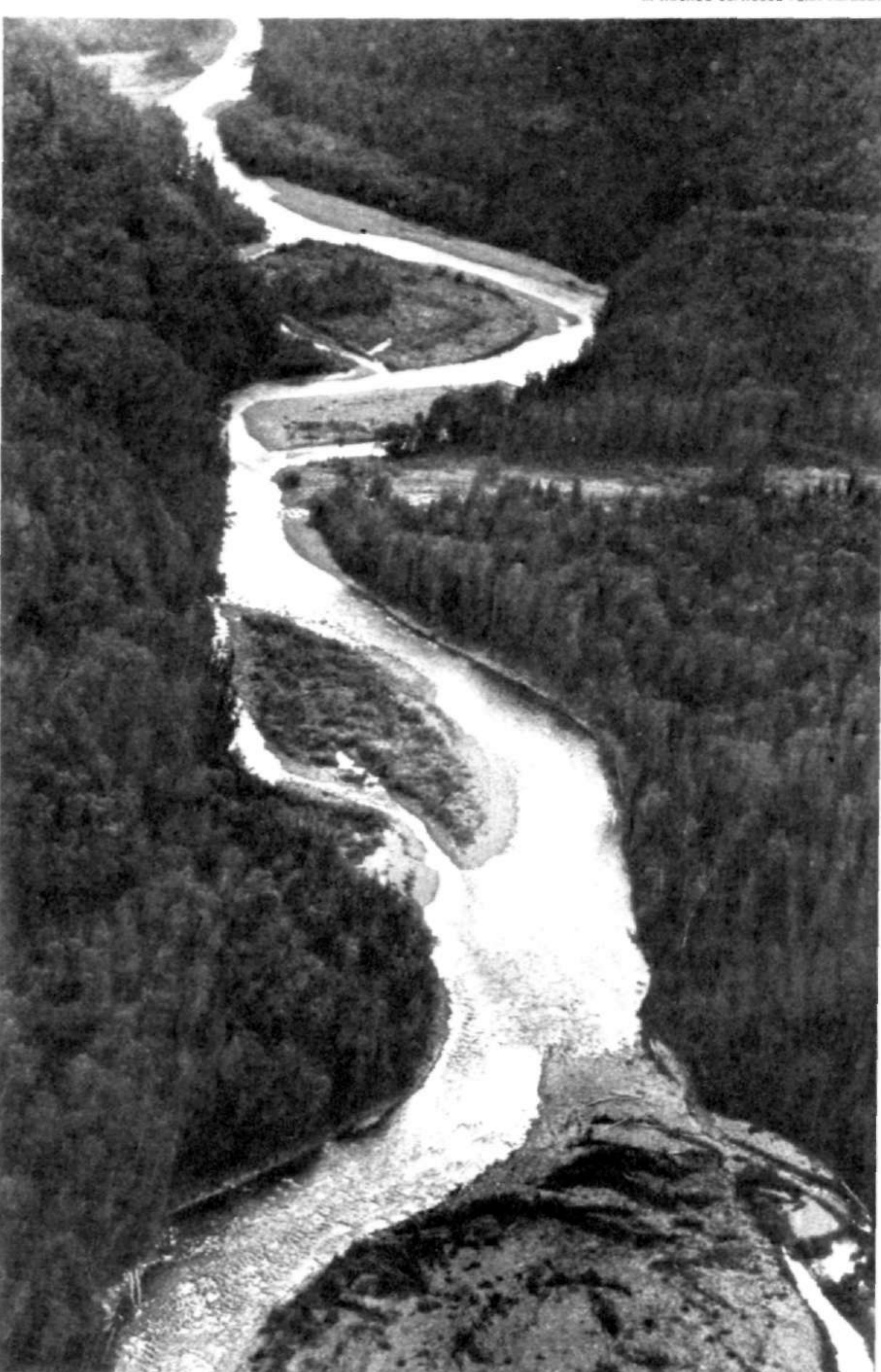
Приглашает «Современник»

В Запорожье будет проходить вторая выставка художественного фотопортрета «Современник». Организаторы выставки: управление культуры Запорожского облисполкома, Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, Запорожский фотоклуб и редакция журнала «Советское фото».
Основная тематика выставки — портрет современника:
1. Студийный портрет (секция А).
2. Жанровый портрет (секция Б).
В каждом разделе могут быть представлены как черно-белые, так и цветные портреты, выполненные с применением различных методов фотографической техники.
К участию в выставке приглашаются все организованные фотографические коллективы, фотолюбители и профессионалы. Каждый автор может прислать не более четырех снимков по каждому разделу. Фотоклубы могут принять участие, представив коллекцию из 20 работ. Желательный размер отпечатков 30×40 и 40×50, но не более 50 см по длинной стороне. Фотографии будут приниматься ненаклеенные на картон, в жесткой упаковке заказной бандеролью по адресу: 330035, Запорожье, 35, а/я 304, Запорожский фотоклуб. На обороте каждой работы необходимо указать: фамилию, имя, отчество, домашний адрес автора, название, раздел и порядковый номер работы.
Победителям выставки будут вручены 20 медалей (по 10 на каждый раздел), дипломы, специальные призы. Авторы вошедших в экспозицию работ получат иллюстрированный каталог, сувенирный значок и плакат выставки.
Последний день приема работ — 25 мая 1983 года.
Выставка — 20 сентября — 20 октября.
Возврат работ до 31 декабря 1983 года.
Работы, удостоенные наград, остаются в фондах выставки. Организаторы оставляют за собой право в целях рекламы публиковать в печати и показывать по телевидению выставочные фотографии без выплаты авторам гонорара.

ОРГКОМИТЕТ ВЫСТАВКИ

Василий Песков «Таежный тупик» — фотосъемка

В. ПЕСКОВ ВЕРХОВЬЕ РЕКИ АБАКАН



За тридцать лет газетной работы ни в одну командировку я не ездил без фотокамеры и редкая публикация обходилась без снимков. На этот раз я особенно тщательно подготовил пленку и технику. Предстояла встреча с исключительным по своей природе явлением. Рассказ обо всем, что предстояло увидеть, был немыслим без фотоснимков, без наглядного подтвержденья реальности, лежащей у грани возможного...

Публикацию в «Комсомолке» «Таежный тупик» прочли очень многие и нет нужды сейчас пересказывать «житие» семьи Лыковых. Напомню лишь главное. Семья религиозных фанатиков после распада староверческого скита уединилась еще глубже в малодоступное место горной тайги и прожила там в полной изоляции от людей более сорока лет.

Легко представить себе, сколько разных вопросов рождалось в моей голове, пока сложным путем мы со спутником добирались в верховья реки Абакан, где на склоне горы был обнаружен очажок человеческой жизни. Вертолет, взявший нас на борт в хакасском поселке Таштыпе, летел, ориентируясь по снежным шапкам горных вершин. Внизу проплывали таежные дебри с серебристыми нитками речек и ручейков, зеленели нарядные склоны альпийских лугов. Я не жалел пленки, но все это пока не имело отношения к цели нашего путешествия.

И вот после двух, примерно, часов полета каньоны в горах стали обрывисто темными и глубокими. В одно из ущелий вертолет наш нырнул, и мы полетели между берегов, поросших кедрами и сосной, над бежавшей по камням рекой.

Протоки, островки, мели, горы подмытых водою мертвых деревьев... Река, сорок лет хранившая тайну человеческой жизни. Таежную хижину, известную по рассказам геологов, без проводника мы найти не могли. Проводник поднялся на лесенку в вертолете и жестами объяснял летчикам путь до нее... Имея немалый опыт съемки с самолетов и вертолетов, тут я вспотел, боясь упустить секунду,

ЛЫКОВЫ. ЛЕТО 1978 г. (2 ФОТО)

ФОТО ЗИНАИДЫ ТОМСКОЙ

когда летчик делал крутой разворот и мы лишь мгновение видели то, что хотелось увидеть.
Разглядеть подробности того, что глаз фиксировал в рамке видоискателя, было, разумеется, невозможно. И только проявив пленку, нетерпеливо, на мокром отпечатке я смог как следует изучить «усадьбу»-убежище Лыковых. Снимок этот, из-за трудности воспроизведения, в газете не публиковался, а сейчас мы имеем возможность все и как следует рассмотреть.
«Вязаный полосатый чулок» в центре снимка — картофельный огород. (Именно эти линейки борозд, замеченные с большой высоты летчиками в 1978 году, помогли обнаружить «усадьбу».) Вверх и вниз от «чулка» — продолжение огорода: посадки картошки, репы, посевы конопли и гороха. Светлый язычок вверху снимка — посевы ржи. Хижину в безлюдном месте среди таежного бурелома заметить сверху без огорода было бы трудно. Но сейчас на белом пятнышке перед хижиной мы можем разглядеть даже фигурки людей. Это Агафья и Карп Осипович выбежали из хижины на шум вертолета.
Что может еще рассказать этот снимок? Место для жизни Лыковы выбрали очень тщательно. Справа от хижины, там где сохнут кедровые плахи для новой постройки, с горы сбегает ручей. С трех сторон место защищено горами. Горный «мешок», заставлявший пилота делать крутой рискованный разворот, защищает «усадьбу» Лыковых от ветров. Тайга, состоящая тут из елок, берез и кедров, — тоже хороший защитник от ветра и надежный кормилец. Но она же постоянно стремится поглотить отвоеванный у нее лоскуток склона — из тайги на посевы летом устремляются полчища грызунов, постоянно надо было корчевать наступающий лес, и борозды огорода располагать во избежание смыва строго поперек склона.
Не видно на снимке двух крестов над могилами. Они на маленьком светлом пятне левее кедра, стоящего над «чулком». Тут покоятся старшие дети Лыковых — Савин и Наталья и мать Акулина Карповна, умершая в 1961 году от голода. В то лето огород Лыковых накрыло снегом, и все, что росло в нем, погибло. Снег — частый гость ранним летом и ранней осенью в этом лежащем выше километра над уровнем моря горном местечке.
Такова топография очажка жизни, на описание которого ушло бы немало слов и который все же трудно было бы нам представить, не будь на службе у нас фотографии.
Все что было со съемкой позже — особая часть разговора.
На тропе, ведущей от реки к хижине, сопровождавшие нас геологи предупредили: «Фотокамеры надо спрятать. Если увидят — все кончено, разговора не будет, могут даже не выйти из хижины». Скрепя сердце, я сложил свои «Никоны» на дно рюкзака. Благодаря Ерофею Седову — хорошему другу Лыковых — неизбежный ледок настороженности быстро растаял. Заночевали мы в хижине, долго просидев перед сном у лучины.
А утром взялись помогать Лыковым достраивать новую хижину — старая обветшала и вросла в землю. Старик и Агафья с готовностью показывали нехитрое свое хозяйство, и моментов сделать хорошие снимки было сколько угодно. Но это был случай, когда в особенно острой форме проявилась проблема, знакомая, вероятно, каждому фотографу-профессионалу: снимать позарез надо, но приходится обстоятельствам покориться. Я ловил себя на том, что рефлекторно нажимал указательным пальцем на пуговицу куртки, фиксируя те моменты, в какие я нажимал бы на кнопку затвора. Вот Агафья с волнением рассказывает, как тут перед хижиной повстречалась с медведем... Вот старик по наклонной жерди акробатом поднимается на верх нового сруба... Вот вдвоем они сидят на бревне, не приближаясь к костру, у которого мы обедаем. (На приглашение отведать каши с тушонкой решительно отказались: «Нам это неможно»)... Вот Карп Осипович показывает ловушку на грызунов... Показывает наполовину выделанную маралью кожу... Агафья идет по бревнышку над ручьем... Кадры! Кадры! Но под рукой лишь пуговица на куртке.
Лыковы исповедуют старую веру сектантов-отшельников. Со времен Петра I фанатики этой секты таились и прятались по лесам. «Бегуны» не признавали царей (и вообще никакой власти), не признавали паспортов, денег, службы в армии, зрелищ и всего, что по понятиям секты считалось «мирским». Семья Лыковых, вероятно, последний листок на высохшем древе, корнями уходящем в туманно-далекие времена. Главный закон

ФОТО **ВАСИЛИЯ ПЕСКОВА**















ХИЖИНА ЛЫКОВЫХ

ИНСТРУМЕНТЫ И ИНВЕНТАРЬ

◀ «УСАДЬБА»
ОТЕЦ И ДОЧЬ

АГАФЬЯ ▶
КАРП ОСИПОВИЧ





для них: «Бегати и таиться!» Фотография же всей природой своей стоит на другом полюсе жизни. Старик Лыков, выраставший в общине, о делах «мирских» отдаленное представление все же имел. Фотография была ему ведома. И на нее распространялось безусловное «бегунско»-староверческое табу. Вдобавок ко всему геологи в первый год знакомства с Лыковыми, проявляя в обращении с ними такт и терпимость, вызвали все же стойкую неприязнь к фотографическим «машинкам».

Такая была ситуация. Но снимки-то нужны! Без них все, что собрано было в мои блокноты, выглядело «документом, незаверенным печатью».

С моим спутником Николаем Устиновичем Журавлевым — краеведом из Красноярска — мы попытались поправить дело простым и хорошим путем. Улучив момент особого благодушия старика, попросили разрешения поснимать, объяснив ему и Агафье, что никакого ущерба от этого им не будет — «вас ведь снимали уже». Но старик решительно покачал головой: «Нам это неможно!» Мы поняли: уговаривать бесполезно. Но снимки-то нужны! Решили действовать, «беря грех на свою душу». С телеобъективом я занял позицию в кустах за хижиной. И пока Ерофей беседовал со стариком и Агафьей, сумел, без большой, правда, уверенности в результатах, два раза щелкнуть. (Фотография публикуется.) Таким же образом снял я Агафью, задумчиво идущую по мостику. Но «прятаться и таиться» в кустах, имея на голове уже седые волосы, было очень неловко. Я холодел при мысли, что цепкий глаз Карпа Осиповича обнаружит меня в кустах с «машинкой».

Посоветовавшись с Ерофеем, решили действовать иначе. Попросили разрешения старика поснимать огород, хижину, утварь. Он разрешил. Однако сам вместе с Агафьей под предлогом моленья спрятался в хижине.

Часа четыре с Николаем Устиновичем мы снимали лыковское хозяйство — берестяные туеса, лыжи, подбитые шкурой, источенные мотыги, ножи, топоры, остатки ткацкого стана, короба, долбленые бочки, рыболовные снасти, косарь для колки лучины и много всего другого, служившего Лыковым долгие годы. Старик, с интересом наблюдая в окошко за нашей вдохновенной возней, качал головой и сказал сидевшему рядом с ним Ерофею: «*Баловство это...*» Итогом съемки были полчаса, когда старику и Агафье сиденье в хижине надоело и они стали семенить возле хижины по житейским своим делам. Мы продолжали снимать инвентарь, но поставили на камеры широкоугольные объективы. Это позволило, не подымая аппарата к глазам, с наводкой по метражу делать снимки, когда в поле зрения объектива вместе с инвентарем попадали владельцы его.

Хорошие результаты при такой съемке получить трудно. И все же минимум фотографических документов, не раздражая, не обижая людей, добыть удалось. Правда, на всех негативах «широкоугольник» нужные нам лица делал всего лишь с булавочную головку. Фонарь увеличителя при печати пришлось подымать до самого верха. И все же можно увидеть на снимках характер двух Лыковых. Вот перед вами освещенное характерной полублаженной улыбкой лицо Агафьи и лицо Карпа Осиповича — сосредоточенное, властное, волевое лицо упрямого «кержака», у которого всегда наготове три слова «Это нам неможно!» Глядя сейчас на снимки, я думаю, что Агафья и сам старик понимали, что украдкою мы их снимаем, но Агафья относилась к этому как к забавной игре, старик же явно без одобрения. Ерофею он сказал позже: «Хорошие люди, добрые, не богохульники, но что же «машинками»-то обвешались...»

Из публикуемых снимков наибольшую ценность, конечно, представляют не те, что сделаны мною. Мы с Николаем Устиновичем снимали Лыковых уже после четырехлетнего контакта с людьми. А как выглядели эти робинзоны в 1978 году, когда геологи набрели на таежный тайник? Попытки разыскать снимки, сделанные в то лето, увенчались успехом. В Минусинске, в Геологическом управлении, мне дали рулончик любительской фотопленки. Пленка была потерта и поцарапана. И все же на ней сохранилось то, что нельзя сейчас рассматривать без огромного интереса. Перед нами облик людей, более сорока лет живших наедине с тайгой. Латаная одежда из грубого домотканого полотна, босые, в руках еловые посошки для хождения по горам, за плечами на лямках — мешки с картошкой. Сняты люди

Окончание см. на стр. 26

АЛЕКСАНДР БЛОК

Ветер принес издалёка
Песни весенней намек,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.



Дали слепы, дни безгневны,
Сомкнуты уста.
В непробудном сне царевны
Синева пуста.

Будут вёсны в вечной смене
И падений гнет.
Вихрь, исполненный видений, —
Голубиный лёт...



ФОТО **СВЕТЛАНЫ САФОНОВОЙ**

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце — надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Предчувствую Тебя. Года
проходят мимо.
Все в облике одном,
предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне и ясен
нестерпимо,
И молча жду — тоскуя и любя.

Весь горизонт в огне, и близко
появленье,
Но страшно мне: изменишь
облик Ты.



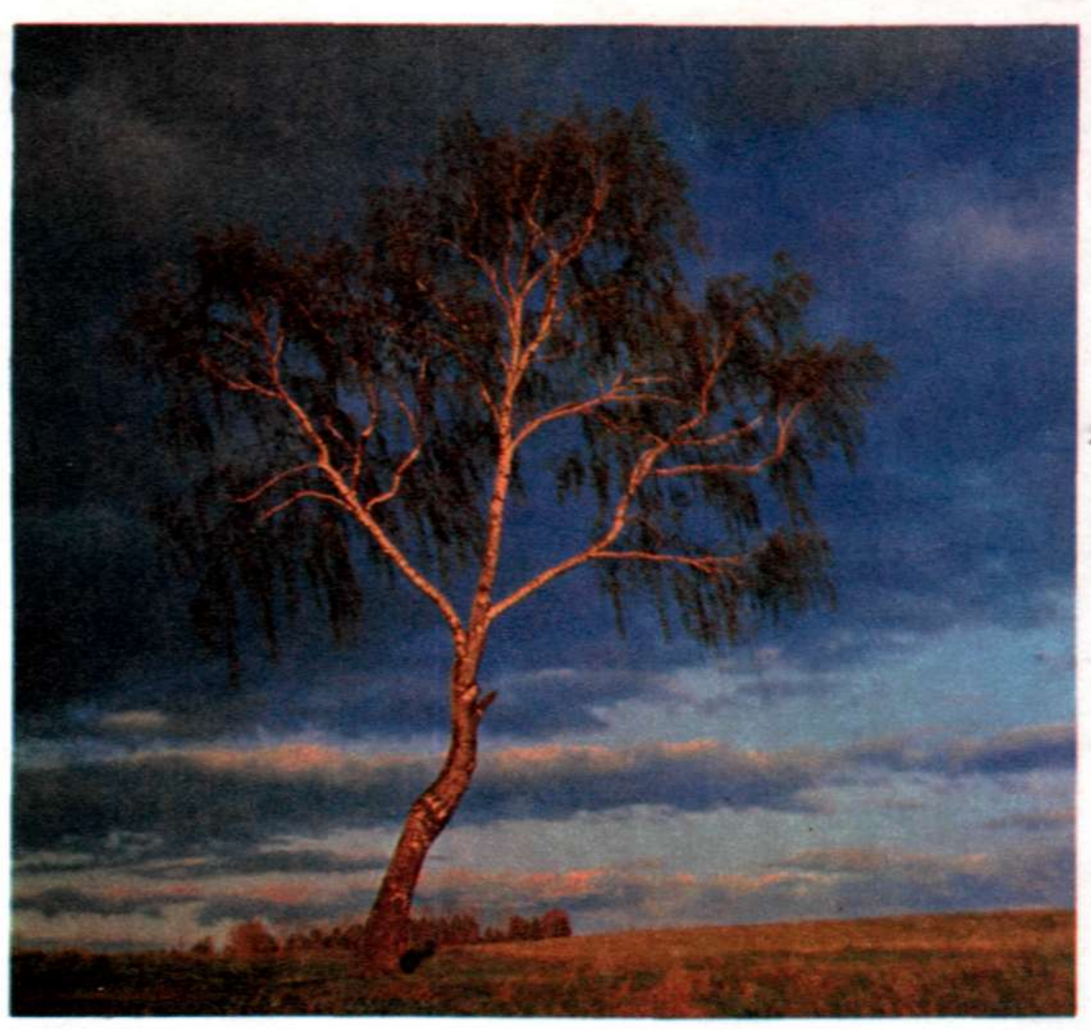
Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.



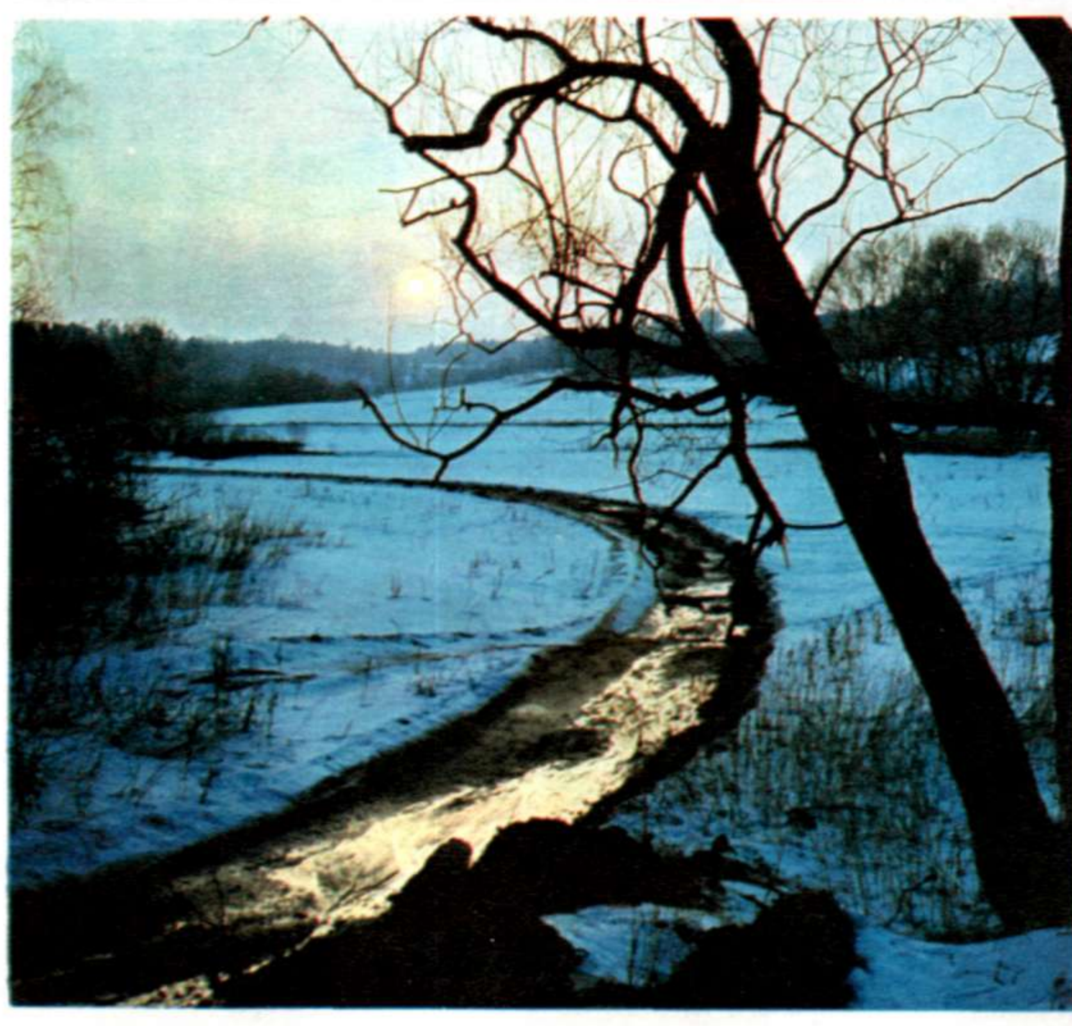
Так. Буря этих лет прошла.
Мужик поплелся бороздою.
Сырой и черной. Надо мной
Опять звенят весны крыла...

И страшно, и легко, и больно;
Опять весна мне шепчет: встань...
И я целую богомольно
Ее невидимую ткань...

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба,
И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.



Земное сердце стынет вновь,
Но стужу я встречаю грудью.
Храню я к людям на безлюдьи
Неразделенную любовь.



Людмила Клодт
Слово и зрительный образ

«Физики и лирики»... Мы помним страстные дискуссии вокруг этой проблемы. Время, как всегда, расставило все по своим местам. Страсти утихли — жизнь показала, что такой проблемы просто не существует. Вспомнила же я об этом, сев писать статью, которая должна представить читателям фотографа-любителя Светлану Сергеевну Сафонову. Я познакомилась с ней несколько лет назад, когда впервые увидела ее работы. Это была серия пейзажей, снятых в окрестностях Шахматова, места, где когда-то было имение родителей Блока и где поэт писал свои стихи. Диапозитивы сопровождали его поэтические строки.
Я, художник, более двадцати пяти лет имела дело с фотографией, люблю это искусство. Работы Сафоновой меня поразили. Предо мной предстала блоковская Русь, такая знакомая и в то же время неожиданная. Точно уснувшие раскинулись, уходя к горизонту, пустынные осенние поля, застыл в молчании таинственный омут, будто вздрогнула в красном закатном луче одинокая береза...
Чем внимательнее всматривалась я в эти фотографии, тем больше поражалась их образной силе и поэтической точности. Они говорили о любви к природе, о способности Светланы Сафоновой искать и находить те особые, редкие состояния окружающего нас мира, которые, будучи запечатленными в фотографии, становятся художественным образом, поднимаются до символических обобщений.
Она коротко рассказала о себе. Окончила механико-математический факультет МГУ. Работает старшим научным сотрудником научно-исследовательского института Министерства угольной промышленности. Ее профессия — математик-программист. Имеет семью, взрослую дочь. Семнадцать лет назад увлеклась кинолюбительством, стала заниматься в московском городском клубе. Ее фильм «В стране березового ситца», посвященный Сергею Есенину, демонстрировался на Всесоюзном фестивале любительских фильмов, получил диплом и был показан по телевидению.
Работа с кинокамерой распахнула перед ней неповторимый мир природы, поэзию света и цвета, драматургию кадра. В 1978 году она приобретает «Пентакон» и с этого времени определяется ее «фотографический путь», она начинает решать свою личную творческую задачу. Мир эмоций, рожденный и живущий в ней под влиянием русской поэзии, она стремится передать с помощью объектива в зрительных образах. Соединить слово и изображение. Вот что говорит о своей работе сама Светлана Сафонова:
— Процесс съемки для меня — лишь один из способов проникновения в мир интересных, прекрасных вещей. Мои слайды — результат бессонных ночей, проведенных над книгами, многодневных и многокилометровых походов в очень нелегких условиях. Я — любитель. Снимаю то, что люблю, то, что хочу знать, понять и прочувствовать. Очень часто мои съемочные интересы идут от литературы, от волшебных слов русской поэзии. Когда-то мне захотелось увидеть есенинские березы. Неделю я бродила с киноаппаратом в окрестностях Константинова, поражаясь тому, сколько есенинской души разлито в благодатной природе Рязанщины. Потом заболела Блоком...
Как это часто бывает в творчестве, результат не всегда возможно запрограммировать. Но Светлана Сафонова обладает двумя ценными качествами — терпением и неутомимостью. Каждую свободную минуту она стремится использовать для съемки, всегда ищет и ждет... В любую погоду, в любое время года. И когда ее терпение вознаграждается, когда перед ней открывается неповторимый миг красоты и образная форма ее кадра точно смыкается с поэтической фразой, тогда появляется то высокое чувство удовлетворения, которое может подарить только искусство.

ПОЗДРАВЛЯЕМ «НОВАТОР»!

Постановлением президиума МГСПС московскому фотоклубу ДК строителей «Новатор» присвоено звание народной фотостудии. Это известие будет с удовлетворением встречено всеми почитателями талантов, выпестованных в стенах ведущего столичного фотоклуба.
«Новатор» был создан в 1961 году при содействии редакции «Советского фото» и газеты «Знамя строителя». Его первыми руководителями были известные фотохудожники А. Хлебников и Г. Сошальский. За эти годы путевку в фотоискусство и фотожурналистику получили здесь многие известные теперь мастера.
«Советское фото» поздравляет коллектив «Новатора» с присвоением *почетного* звания.

ФОТОВЫСТАВКИ

К 100-летию Н. П. АНДРЕЕВА

В декабре прошлого года в подмосковном городе Серпухове была развернута выставка работ крупнейшего русского и советского фотохудожника Николая Платоновича Андреева, посвященная 100-летию со дня рождения мастера. Устроители выставки — Отдел культуры горисполкома и Серпуховский историко-художественный музей, в котором долгое время работал Андреев.
Выставка имела большой успех. Демонстрировалось 200 работ в авторской печати. Более 50 лет хранились они в запасниках музея и частных коллекциях сыновей фотохудожника Н. Н. и С. Н. Андреевых. На обороте снимков проставлены знаки крупнейших фотосалонов Лондона и Нью-Йорка, Парижа и Токио, Оттавы и Рима, Боготы и Берлина. Об этих снимках в двадцатые годы восторженно писала зарубежная пресса: «Нет страны, где бы не выставлялись самобытные произведения Н. Андреева. Он участвует во всех крупнейших выставках и везде пользуется заслуженным успехом. Перед нами не только фотографии, а художественные произведения...»
Отдавая дань уважения творчеству земляка, работники музея отвели под выставку три центральных зала. Символично, что снимки соседствовали с произведениями Репина, Левитана, Шишкина, братьев Васнецовых, Коненкова, Голубкиной и других выдающихся мастеров изобразительного искусства.
Все, кто посетил выставку, оценили высокое исполнительское мастерство фотографа, тонкий вкус, умение передать тончайшие настроения в пейзаже, портрете, безукоризненное владение техникой печати с использованием одному лишь ему известных приемов «облагораживания» позитива.
Посетители выставки познакомились также с многочисленными наградами — медалями, дипломами, полученными фотографом на выставках в СССР и за рубежом. На отдельной витрине демонстрировались аппараты и часть лабораторного оборудования Н. П. Андреева.
Современные фотомастера, фотолюбители все чаще обращаются к старой фотографии, стремясь глубже понять истоки фотоискусства, постичь стилистику крупнейших фотохудожников прошлого. Они откроют для себя много полезного, изучая творчество Андреева.

А. ФОМИН

ФОТОВЫСТАВКИ

ЕГО ЖАНР — ПОРТРЕТ

Валерий Нисанов, который вот уже пятнадцать лет работает на «Мосфильме», начинал газетным фоторепортером и унаследовал умение сочетать методы документально-репортажной и постановочной съемок. Сфера деятельности и поисков Валерия Нисанова — мир театра и кино и прежде всего — духовный мир Актера. Его жанр — портрет: станковый, срежиссированный, выполненный в цвете. Портрет для журнальной публикации, портрет выставочный (для фойе кинотеатра), портрет рекламный, тиражируемый в тысячах экземпляров.
На выставке работ В. Нисанова, организованной Объединенным комитетом художников-графиков, был представлен портрет в разных ипостасях, включая *цветные открытки, вырезки* из публикаций.
Каждый из известных актеров предстает и в привычном ракурсе, и в несколько ином, доселе неизвестном.
И гротесковость Владимира Басова, и углубленность в себя Игоря Ледогорова, и обаяние Николая Плотникова — не просто протокольная фиксация момента, а удавшаяся попытка создать документально-художественный образ.

Г. АЛЕКСАНДРОВА

«Таежный тупик» — фотосъемка

Окончание. Начало см. на стр. 20

в момент, когда появились гостями в поселке геологов, неся подарки с таежного огорода. Мы видим главу семьи и наставника фанатичной религиозной группы, видим младшего его сына Дмитрия и младшую дочь Агафью. Сопоставляя эти первые снимки с теми, что сделаны прошлым летом, легко увидеть заметные перемены в облике Лыковых. Нет уже прежней таежной замшелости. Одежда Агафьи и старика сшита из подаренной им современной ткани. Высокую шапку из камуса кабарги Карп Осипович охотно поменял на городскую суконную шляпу, на Агафье белый платочек...

С Зинаидой Томской, сделавшей эти первые снимки, я увидеться не сумел, и обстоятельства съемки мне неизвестны. Но можно предположить: в тот первый момент «фотографическая машинка» Лыковых не пугала. Посмотрите, как уверенно шествуют они прямо навстречу снимавшему их человеку. Событие того дня относится к числу тех редких явлений, снимать которые профессионалам чаще всего не суждено. Профессионалы идут обычно лишь по следам неожиданных, редких явлений, когда первозданность находок, встреч и открытий уже потускнела. И ничего тут поделать нельзя. Надежду запечатлеть явления жизни редкие, непредсказуемые, скоротечные надо связывать с любительской фотокамерой. Эта вездесущая камера может оказаться в нужном месте и в нужный момент.

Не берусь сказать, сколько людей, отправляясь в поход, в путешествие, экспедицию, на прогулку, в числе снаряжения непременно берут фотокамеру. Много таких людей. И его величество Случай непременно улыбнется кому-то! Вот тут фотограф обязан оказаться на высоте. Долгом его является — остановить мгновенье, посланное судьбой. Спасибо Зинаиде Томской, оставившей нам важный фотографический документ редкого по своей природе явления! Благодарность эту заслужит каждый, кто в гуще человеческой жизни и в дебрях природы держит камеру наготове.

В поисках своего пути...

Мир снимков тбилисского фотографа Михаила Насберга привычен, знаком, по-будничному небросок. Его сюжетами становятся события ежедневной жизни: мальчик, бегущий по краю круглого бассейна, дом на закате с одинокой фигурой в дверном проеме, человек, поднимающийся по лестнице, ребенок в кольце отцовских рук. И сняты они в традиционной манере: ровный рассеянный свет, спокойный, нефактурный фон, привычные ракурсы. И люди — в позах, веками отработанных старшими видами искусств: две сестренки стоят, обнявшись, на ступеньках лестницы, в руке одной — яблоко, люди, смотрящие прямо на зрителей, как на старых фотографиях. Но все эти снимки имеют внутренне динамичный, волнующий настрой, располагающий к размышлению.

Работы Насберга лишены торопливости, суетливой восторженности, в них чувствуется взгляд фотографа, спокойного, внимательного, серьезного, изучающего и одновременно осмысляющего окружающую жизнь.

Несмотря на продуманность композиции, освещения, точки съемки, выбора натуры, в снимках Насберга всегда есть элемент неожиданного. Его персонажи часто смотрят прямо в глаза зрителю и, казалось бы, по всем формальным признакам — это постановочная фотография. Но на каждом лице такое тонкое, сокровенное, интимное выражение, что само слово «постановка» кажется неуместным.

Михаил Насберг принадлежит к молодому поколению грузинской фотографической школы. Ее традиции, ее новаторство близки нашему автору. Отличительные признаки грузинской светописи — драматический колорит, поэтические мотивы, глубокий психологизм, графичность изобразительных решений, жесткая стилистика — все это легко обнаруживается в его фотографиях.

Фотограф явно склонен к философичности, к поискам символов, к обобщениям. Но ищет он символику в фиксации не уникального, но повседневного, которое представляется ему значительным. В то же время фотографии Насберга лишены той самой излишней рассудочности, которая нередко сопровождает поиски «философского камня». По-видимому, она вообще противопоказана творческой манере автора.

Интересно сочетание «литературности» и «живописности» в творчестве фотографа. Да, многие его снимки откровенно «картинные», а многие неторопливо повествовательные. Но чаще и то и другое — в симбиозе, в нерасторжимом единстве. Соединяя, казалось бы, несоединимое, Насберг в итоге приходит к чисто фотографическому образному решению, создает произведения, которые можно было бы назвать живописно-литературно-фотографическими.

Фотограф не боится показаться картинным, не боится упреков в пикториализме. Потому что выстроенность деталей в кадре, общая статичность изображения в основе имеют внутренний нерв. Статика становится кажущейся. Хорошо «читается» этот нерв в «Портрете». Автор сумел зафиксировать психологически многогранное состояние, которое не позволяет однозначно трактовать характер девушки.

Скажем откровенно, таких точных психологических попаданий у Насберга пока немного. Его поиски идут в несколько другом направлении. Автор — создается такое впечатление — как будто только-только открыл для себя возможности фотографии и наслаждается этим своим открытием. Отсюда увлечение откровенно декоративными композициями. Декоративность построенная и подсмотренная, продуманная и схваченная на лету...

Мы, зрители, всегда немножко эгоисты. Нам хочется, чтобы автор шел за нами, а не наоборот. Исходя из такой позиции, непременно хочется видеть Насберга психологом-портретистом. Желание понятное, но надо понять и фотографа и не торопить его.

Михаил — член грузинского фотоклуба «Сакартвело», который воспитал немало признанных мастеров светописи.

Председатель клуба — известный фотожурналист Симон Киладзе называет Насберга одним из самых перспективных фотохудожников «Сакартвело». Работы тбилисца уже получили признание на международных фотоконкурсах, а недавно в столице Грузии с успехом прошла его первая персональная выставка, объединившая тщательно отобранные 60 снимков.

Мы попытались определить лишь общее направление, основную тему Насберга. Для его работы характерно то неповторимое очарование произведений визуального искусства, когда любое, даже самое подробное описание их оказывается неполным и за границами этого описания остаются те изобразительные и смысловые полутона и обертоны, которые позволяют зрителю возвращаться к произведению и открывать в нем новое. Это объясняется, видимо, тем, что фотограф не пытается эксплуатировать какой-то один, найденный им прием.

Да, Насберг многопланов, во всяком случае, стремится таковым быть, работает в самых разных жанрах. Но любой сюжет, взятый им за основу того или иного произведения, содержит момент человеческий, повествует о жизни людей. Как правило, делается это наипростейшим способом: фотограф включает в кадр человека. Но если в кадре нет человека (например, в натюрмортах), становится ясным, что Насберга в данном конкретном случае волнует решение откровенно декоративных, формальных задач, которые отнюдь не основное в творчестве фотографа.

Трудно предсказать, какой путь выберет фотограф. Сегодня он находится в поисках своего пути. Сложное и прекрасное творческое состояние.

О. ТРЕТЬЯКОВА

АЛЛЕЯ

УТРО В ПИЦУНДЕ





ФОТО МИХАИЛА НАСБЕРГА

ПОРТРЕТ
ЛУННЫЙ СВЕТ

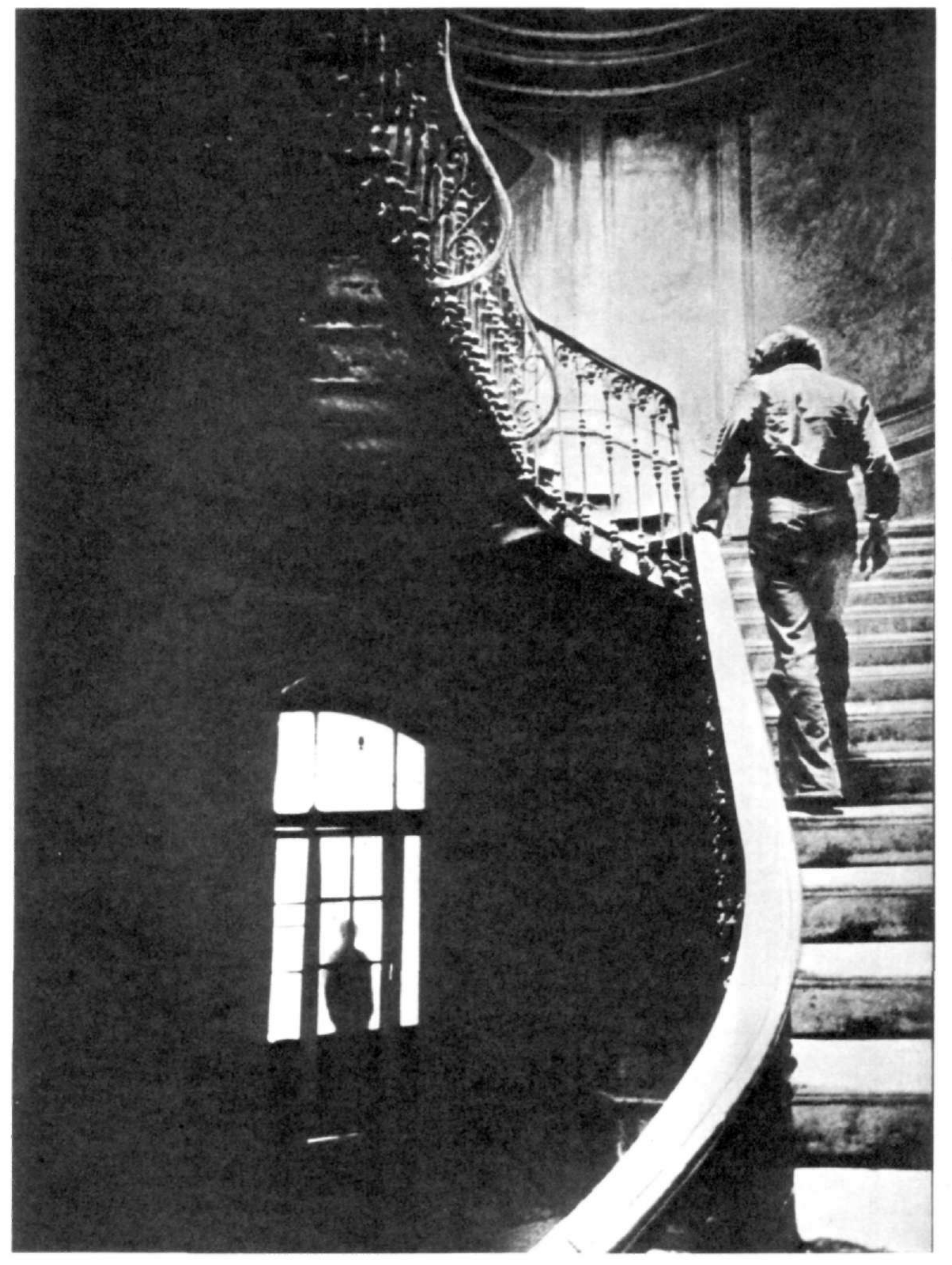




ФОТО МИХАИЛА НАСБЕРГА

ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР

Виктор Демин **Визуальные афоризмы**

Молодой Бунин старательно ловил в словах редкие, дразнящие, ускользающие приметы мира. Цвет жнивья фиолетовым влажным вечером. Черноту расползшейся и схваченной морозом дороги. И собственное фанатичное корпение, и опора на опыт предшественников нужны были, пока коллекционирование подробностей движущегося, звучащего, меняющего оттенки мира не стало естественным, как дыхание, тем, что совершается у писателя каждый миг и вроде бы уже не требует специальных усилий сознания. Отсюда, разумеется, материальная зримость его зрелых вещей, отсюда же поразительная скоропись работы над ними — будто все стояло наготове, под рукой, послушное первому зову и являлось во всей исчерпывающей точности словесного овеществления.

Фотографу в этом смысле и легче, и сложнее.

Легче, потому что нет нужды в перекодировке. Собирается только видимое и существует оно тоже как видимое, визуальное. Движение или звук подаются отраженно, косвенно, как добавочные координаты видимого мира. И нет нужды в таких, допустим, пассажах: «У женщины был тот взгляд, который бывает у людей, живущих встрепанной, беспокойной жизнью, когда...» И прочее, и прочее. Есть просто этот взгляд, сам по себе. Вырванный из времени, навечно положенный под микроскоп нашего внимания. И такое может открыться в нем, чему иной раз и нет пока словесно-понятийных эквивалентов.

Труднее же потому, что система: глаз — мысль — память действует куда быстрее, слаженнее, экономичнее и эффективнее, чем система: глаз — спусковая кнопка — объектив. Взятое мыслью оказывается куда удобнее для последующей переработки, чем то, что зафиксировано на негативе. Наш «мысленный кинематограф» допускает любое количество дублей и вариантов.

С пленкой сложнее. Увидеть иную сторону представшего перед тобой объекта невозможно...

И есть еще одно обстоятельство, о котором думаешь, просматривая цикл Эдуарда Гладкова «Встречи на московских улицах». Гладкову сорок три. К фотографии он пришел не сразу. Начинал довольно поздно, в двадцать пять, да и потом случались перерывы. Сегодня это — дело его жизни и, видимо, судьба.

Дело жизни — потому что он преподает технику и композицию снимка в ЗНУИ. Судьба — потому что открывается в его работах последних лет всегда волнующая способность не препарировать мир, а одушевлять его, предлагать глазам зрителя не каталог примет, а кристаллические структуры с аккумуляцией душевного опыта.

Есть у него фотосерия, посвященная Вадиму Сидуру — скульптор предстает в одном ряду со своими творениями, жизнь его объясняется ими, в них раскрывается.

Еще есть у Гладкова деревенская серия — наблюдение за жизнью маленького сельца, в десять домов. Двадцать семь человек не вернулось сюда с войны, дети, молодежь уезжают в город, возвращаются редко... Обитают здесь старики. Оттого-то, от этого сознания простодушные приметы немудрящего быта наполняются печалью.

Очень важно упомянуть об этих циклах — потому что Гладков никак не бытописатель, он, так сказать, «концептуалист». Его не привлекает «протокол» или даже «очерк». Его тянет к себе возможность обобщения. Скромность его стилистической манеры, подчеркнутая простоватость выразительных средств не должны здесь обманывать. Философичность вовсе не начинается с игры суффиксами и флексиями, с ломки привычных структур, создания невиданного доселе языка и повышенной экспрессии.

Наступает лето. Эдуард Гладков выходит на московские перекрестки. Иногда он знает заранее, куда склонен сегодня отправиться. Иногда его, как охотника, ведет погода или непогода, освещение, след, интуитивный зов удачи. Одним словом, та же охотничья тропа — тропа фотоохотника. Чем же пополняется ягдташ?

Первое впечатление: он собирает причуды. Смешной жест на ходу. Некстати вздернутая бровь. Нелепость походки или одеяния. Всякого рода чрезмерности. То, что может стать шаржем. Один — «босиком, а в шляпе» да еще с портфелем. Другой, при петухе, сам, похоже, петушится и вот-вот захлопает крыльями. Третья, романтическая, с гривой волос, со строгим ребенком, будто решает, где бы прописаться в насущном театральном репертуаре — «Пенелопой», «фиалкой Монмартра», «моей прекрасной леди»?.. При этом — удивительная ровность вашего зрительского впечатления. Вы бегло улыбнетесь, но не расхохочетесь, не преисполнитесь сатирического сарказма. Больше того: иной раз почешете в растерянности затылок. В самом деле: гротеск или нет? Сгущение, концентрат или самоигральная жизнь, которая и не такие номера выкидывает. Странно, когда внимание красавицы целиком поглощено журналом да еще в толкучке метро, да еще в пляжном наряде?.. Но ведь, если разобраться, никакое это не отклонение, никакая не аномалия, а вполне обычная для нашей сегодняшней жизни сценка.

Отсюда второй пласт впечатлений: перед нами — материал исследований. Со скрупулезной внимательностью, но и с холодноватой объективностью, достойной приверженцев «натурального романа», Гладков замечает, как мы ходим и разговариваем, как встречаемся, прощаемся, как вообще говоря, живем. На асфальте или брусчатке, в кривом переулке или под аркой двора, в окружении кирпича, витрин, оград, всех весомых материальных знаков сегодняшней нашей жизни. Мы сами для него — материальные объекты. То, что мы думаем, начинается потом...

Уличные ситуации фотограф рассматривает на манер психологических тестов — в малом открывается большое, в мелочи — принципиальное, в проявлении — формула. Наши встречи и наши расставания, наше одиночество в толпе и совместность нашего существования, даже когда мы вроде бы разъединены, неконтактность в контакте, обезличенная общительность, суетность или поглощенность главным для себя — все то, что и есть жизненный повседневный уклад огромного города.

Его работы — за миллиметр от того, чтобы превратиться в жанровые снимки. Некоторые — превращаются. И, как мне кажется, начинают спорить с циклом.

Дело не только в том, что снимок такого рода получает показательную законченность в себе самом, без отсылки к логике высшего единства, к общему контексту. Дело в ином: смещается прицел авторского внимания. Возникает конкретизация понятия «он», «она», «они»: «Полюбуйтесь на него!.. Не правда ли, она очень выразительна в своем роде!.. Нет, до чего же они смешны (или — трогательны, или — печальны)...»

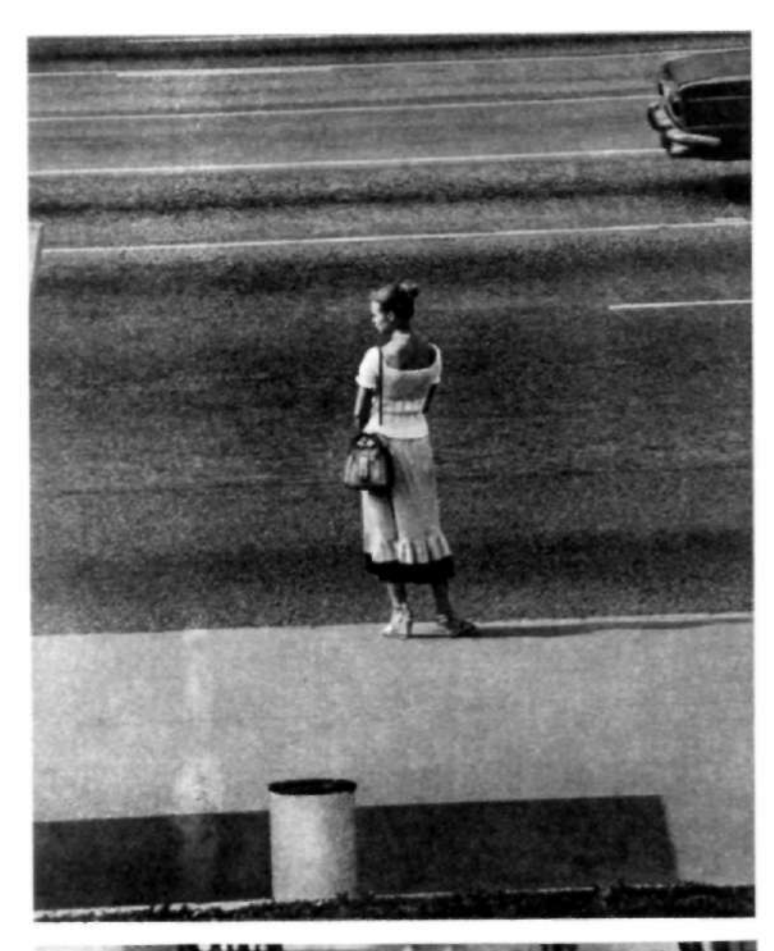
Между тем, смысл всего цикла в том, что это — мы. Наверное, Гладков не раз еще докажет, что способен быть фотографическим лириком. Сейчас, однако, он перед нами, так сказать, в роли социопсихолога.

Закон развития культуры — дифференциация. Единое сегодня завтра распадется на многие составляющие. Второстепенное вчера сегодня претендует на свое собственное самоценное главенство. Записные книжки Ильи Ильфа были его внутренней творческой лабораторией, подготовкой материала для романа или фельетона. Они сегодня читаются параллельно «Золотому теленку».

Записная книжка фотографа тоже способна стать новым жанровым каноном. И подобно тому, как в соревновании юмористов остроумие довольно легко отличить от самого занимательного острословия, так и отточенные визуальные афоризмы фотографа ценнее вдвое, втрое, когда мысль возвышается в них над любыми живописно-изобразительными изысками.

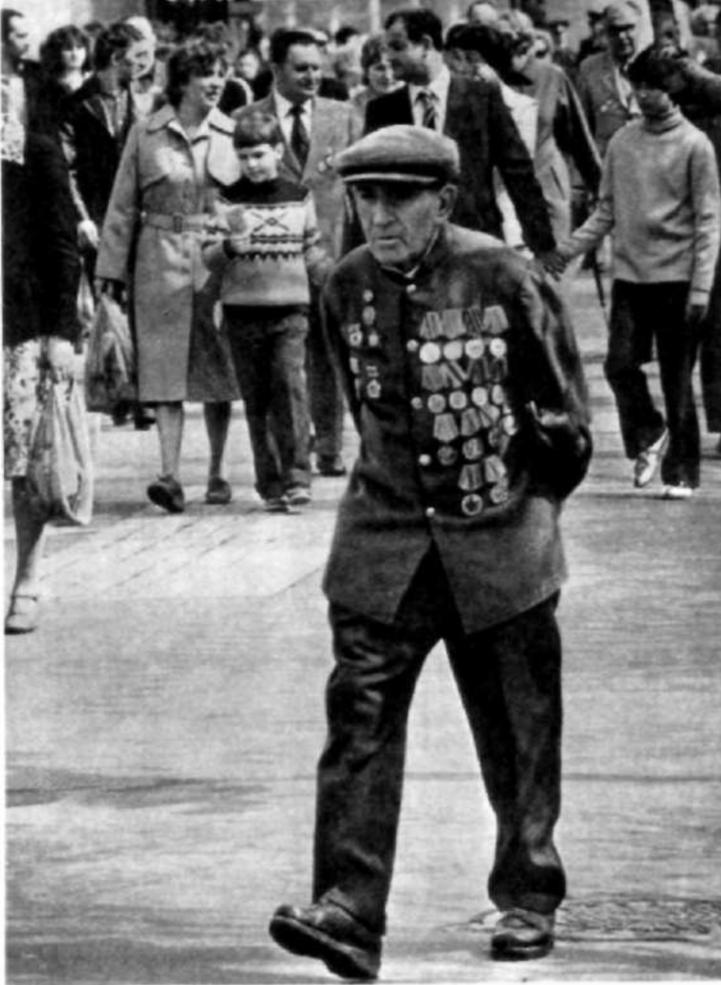
Цикл «Встречи на московских улицах» — лучшее тому доказательство.

ЭДУАРД ГЛАДКОВ
ИЗ ЦИКЛА «ВСТРЕЧИ НА МОСКОВСКИХ УЛИЦАХ»

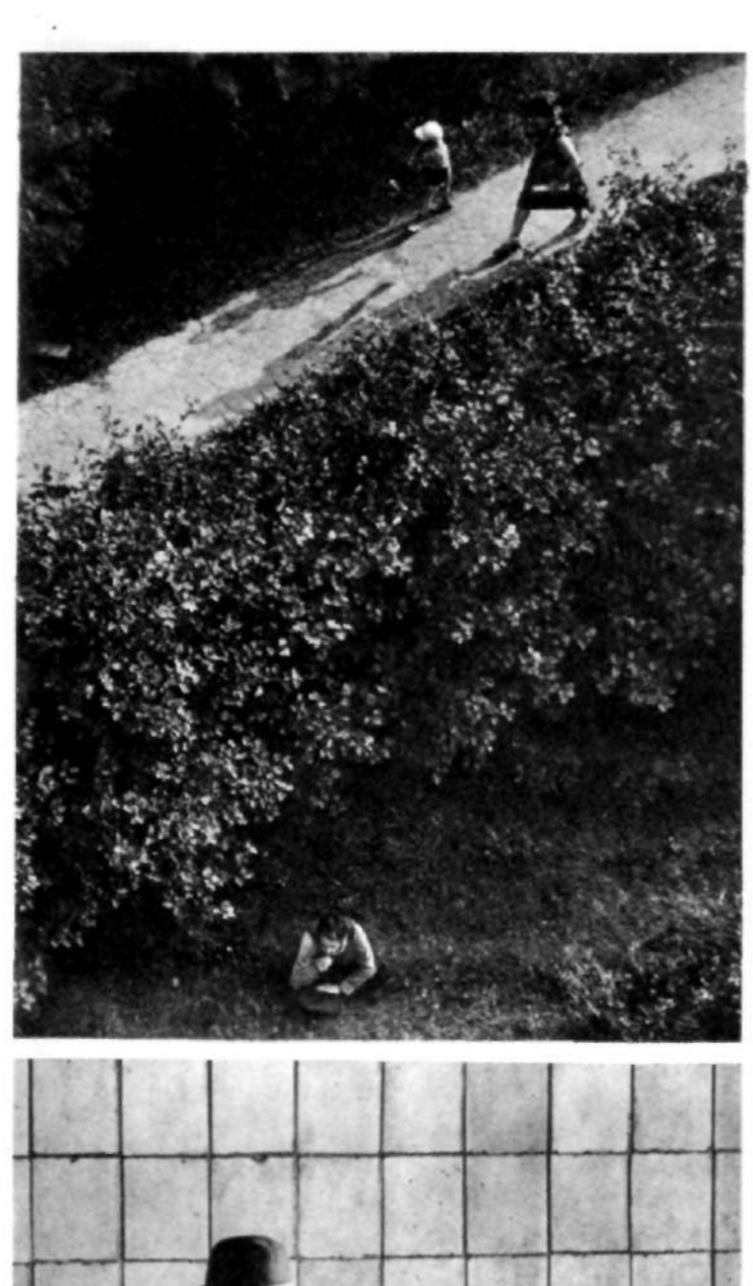












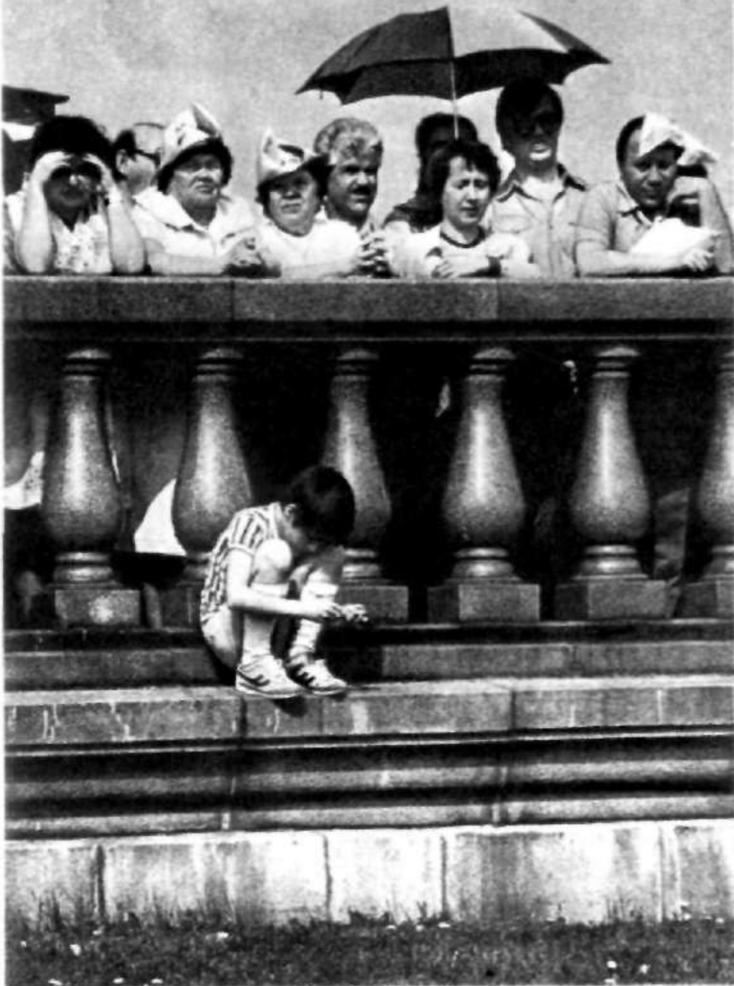






ЭДУАРД ГЛАДКОВ
ИЗ ЦИКЛА «ВСТРЕЧИ НА МОСКОВСКИХ УЛИЦАХ»

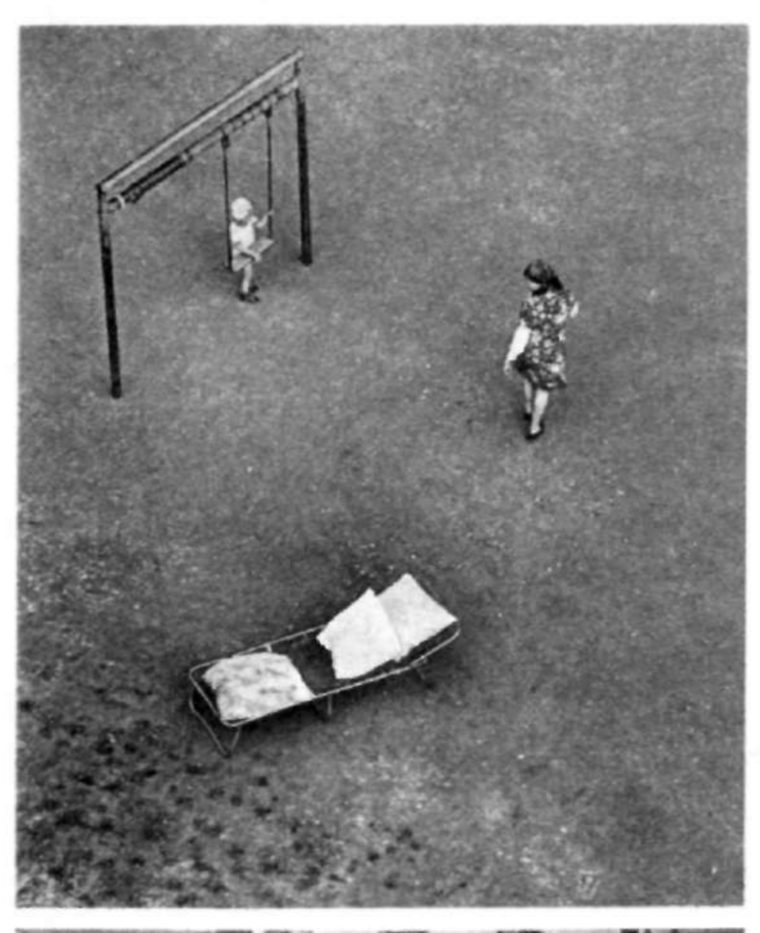


















Татьяна Сабурова **Два альбома Андрея Карелина**

В фондах отдела Изобразительных материалов Государственного Исторического музея хранятся альбомы работ выдающегося русского фотографа Андрея Осиповича Карелина в авторской печати. В них отражена история русской жизни 70—90-х годов XIX века. Выпускник Петербургской академии художеств, А. О. Карелин всю жизнь был тесно связан с художниками-передвижниками. На автопортретах он изображал себя у мольберта с кистью и палитрой в руках, да и надпись на фирменных паспарту его снимков гласила: «Фотография художника А. Карелина в Нижнем Новгороде».
В жанровых сценах, в портретах он старался воспроизводить убранство помещений. Но если в ранних работах детали интерьера ограничивались обычно скульптурой, живописными полотнами, другими произведениями искусства, то в 80-е и 90-е годы к ним добавляются предметы старины. В этом отношении интересен автопортрет, относящийся к 90-м годам XIX века. Снимок выполнен в традиционной манере: линии контуров смягчены, тонко переданы полутона, отсутствует ретушь, портретируемый изображен в обстановке подлинных, а не бутафорских предметов.
Многие фотографии А. О. Карелина, будучи по существу постановочными, отличались естественностью. И подлинность интерьера способствовала этому. Правда, иногда из-за чрезмерной перегрузки деталями снимки в целом проигрывали, что, кстати, отмечали еще современники фотографа. Пример тому — приводимые здесь две композиции из «Художественного альбома фотографий с натуры». Сделанные в одном и том же интерьере, они поражают пластичностью и непринужденностью поз портретируемых. Однако обилие предметов на одном снимке выдает его постановочный характер, и, наоборот, умеренное их количество на другом делает композицию естественной. Может быть, в автопортрете 90-х годов придирчивый глаз также отметит перенасыщенность изображения деталями, но выбор этих деталей не случаен. Дело в том, что снимок этот предназначен вполне опреде-



СЦЕНКА В ИНТЕРЬЕРЕ

ИЗ «ХУДОЖЕСТВЕННОГО АЛЬБОМА ФОТОГРАФИЙ С НАТУРЫ»

А. О. КАРЕЛИН. АВТОПОРТРЕТ. 1890-е гг.



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ



ленному лицу. На оборотной стороне фотографии Андрей Осипович написал: «Глубокоуважаемому Петру Ивановичу Щукину на добрую память от преданного А. О. Карелина. 1894 г.»

П. И. Щукин, которому адресован подарок, — известный коллекционер. (В 1892 году он открыл в нашей стране Музей предметов старины.) Известно, что этим занимался и Карелин. В своих воспоминаниях Щукин писал: «Большая зала в его (Карелина — Т. С.) доме напоминала антикварный магазин» *. Другой знаменитый коллекционер А. П. Бахрушин дополняет, что Карелин в 80-е годы «занялся собирательством старинных бытовых русских вещей, кокошников, женских костюмов, серег, пуговиц, крестов, ларцев, деревянной резной посуды, гребней и множества других предметов» **

В письмах Карелина к Щукину есть зарисовки некоторых собранных им предметов, снимки вещей, предназначенных для обмена.

В альбомах «Нижний Новгород» и «Художественный альбом фотографий с натуры» — немало снимков, сделанных, как говорили, «под старину», с использованием старинных деталей интерьера, вышедших из моды костюмов. Но интерес Карелина к прошлому следует рассматривать шире, чем интерес только к предметам старины, — об этом говорят встречающиеся в альбомах изображения различных уголков Нижнего Новгорода: Новгородского кремля, Благовещенской площади, церквей Рождества Богородицы, Георгия, Спасо-Преображенского собора и др.

В жанре видовой фотографии Карелин предстает знатоком и ценителем архитектуры: он мастерски выбирает точку съемки, ракурс, обращает внимание на отдельные архитектурные детали — резные наличники, колонны, арки и т. д. Его фотокамера проникает внутрь нижегородских соборов, где он снимает фрагменты интерьеров, предметы церковного убранства.

В отличие от жанровых, видовые снимки Карелина отличаются четкостью контуров, ясностью изображения. Известно, что многие из них были выполнены им по заказу. Так, в 1900 году по просьбе Щукина Карелин снимал Строгановскую церковь в селе

* Воспоминания П. И. Щукина. — М.: Синодальная типография, 1912, ч. 3, с. 33.

** Бахрушин А. П. Кто что собирает. Из записной книжки. — М., 1916, с. 37.





Гордеевка близ Нижнего Новгорода. В 1901 году его фотографиями было иллюстрировано издание «Нижегородский ярмарочный Спасский (старый) собор». Возможно, что в видовой фотографии Карелин ставил перед собой цель как можно точнее передать формы, фактуру сооружений.

Ученик А. О. Карелина М. П. Дмитриев в этом жанре, несомненно, превзошел своего учителя. Сравнивая их снимки одних и тех же архитектурных памятников, отмечаешь большую художественную выразительность и образность работ Дмитриева. Но невольно думаешь о том, что личность Карелина, его высокое искусство фотографа, любовь и интерес к прошлому и настоящему России, несомненно, оказали влияние на формирование взглядов Дмитриева. И вполне возможно, что мысль выйти с фотокамерой «на просторы Родины» была подсказана ему Карелиным.

Как пишет А. П. Бахрушин, в последние годы жизни из-за «расстроенных обстоятельств» Карелин стал распродавать свои коллекции *. Некоторые вещи попали в Исторический музей. Многое купили собиратели. Большая же часть хранится ныне в Эрмитаже.

Уже после смерти фотографа Щукин и Бахрушин передали свои коллекции в дар Историческому музею, и в числе прочих предметов в их собраниях оказались редкие снимки Карелина.

Увлечение фотографа «русскими древностями», отразившееся в его снимках, в определенной степени расширяет границы наших знаний по истории архитектуры, прикладных искусств, этнографии. Фотографии Карелина сами являются сегодня памятниками русской культуры второй половины XIX — начала XX века.

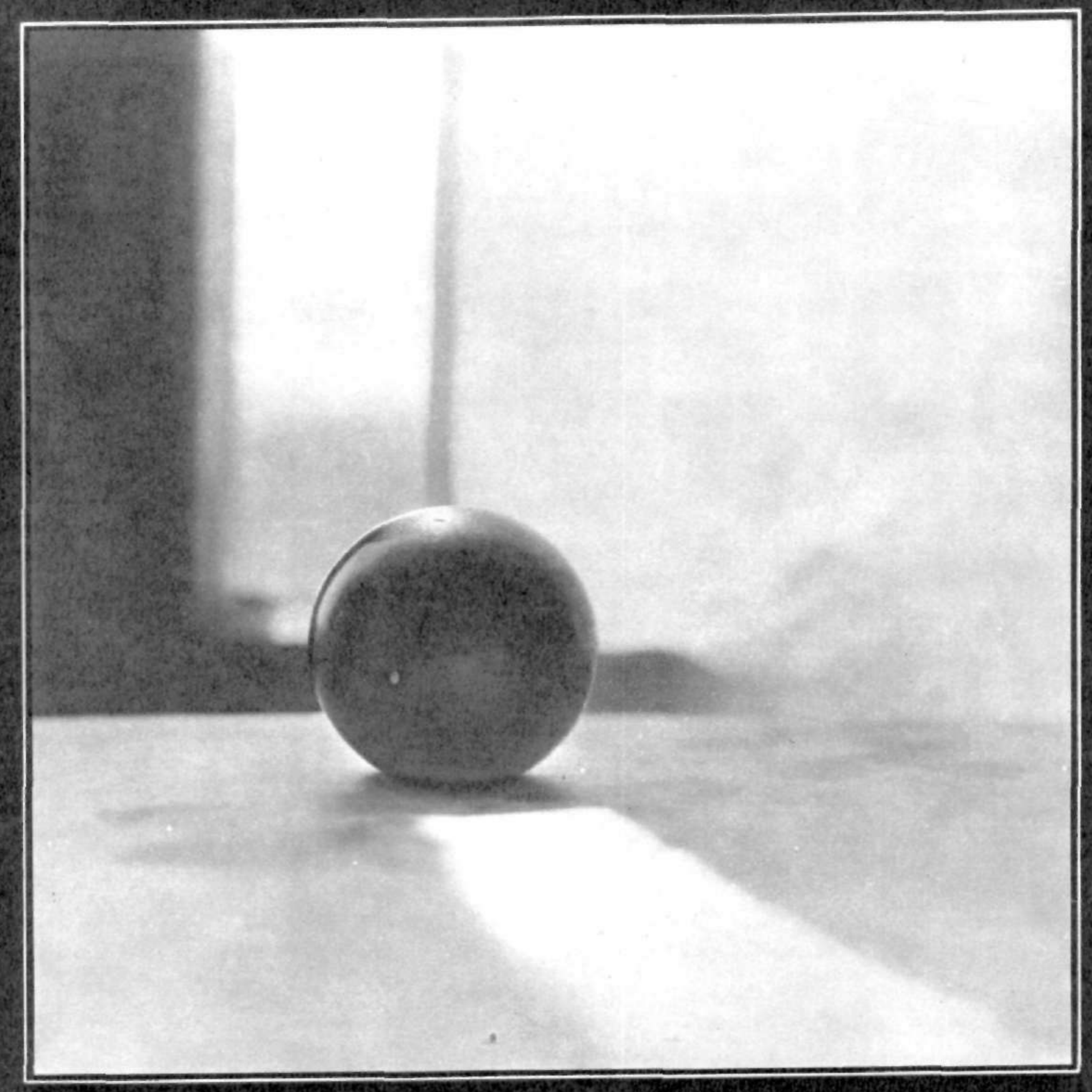
* Бахрушин А. П. Кто что собирает. Из записной книжки. — М., 1916, с. 38.

ИЗ АЛЬБОМА «НИЖНИЙ НОВГОРОД»

ЦЕРКОВЬ ГЕОРГИЯ

ДЕТАЛЬ ФАСАДА ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ

«Предметный мир»



А. СИДОРЕНКО НАТЮРМОРТ

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



Редакция журнала «Советское фото» объявляет конкурс «10000 технических идей» на лучшие изделия самодельной фото- и диапроекционной аппаратуры, приборы или приспособления, способы модернизации и ремонта фототехники, методы обработки фотоматериалов и контроля фотопроцессов, на лучшие предложения по экипировке фотографов, совершенствованию приемов и навыков их работы.
В диапазоне технических идей — не только любительская, но и профессиональная фототехника.
Технические идеи должны быть четко сформулированы и содержать информацию (описание, чертежи, схемы, снимки), необходимую для их конструктивной реализации с помощью общедоступных материалов, приборов, технологических процессов.
По мере поступления наиболее интересные предложения читателей будут публиковаться на страницах журнала.
За лучшие технические идеи редакция журнала устанавливает премии:

Первая — 150 руб.

Две вторые — по 100 руб.

Три третьи — по 50 руб.

Десять поощрительных — годовая подписка на журнал «Советское фото».
Участникам конкурса будут также присуждены призы производственных объединений и институтов — КМЗ, «Арсенал», ЛОМО, ФЭД, БелОМО, ГОИ, объединения «Свема», фотослужб агентств ТАСС и АПН, издательств «Плакат», «Планета».
В состав редакционного жюри конкурса входят:
П. Ивченко — редактор отдела науки и техники журнала «Советское фото» (председатель),
А. Доброславский — инженер,
А. Журба — кандидат химических наук (Госниихимфотопроект),
Е. Колыбельников — заведующий фотослужбой издательства «Плакат»,
Д. Луговьер — кандидат технических наук,
Н. Рахманов — фотожурналист, член редколлегии журнала «Советское фото»,
А. Шеклеин — кандидат технических наук.
Итоги конкурса будут подведены в мае 1984 года.
Предложения направлять с указанием обратного адреса, фамилии, имени, отчества (полностью) в редакцию журнала «Советское фото» — 101878, Москва, Центр, Малая Лубянка, 14, с пометкой на конверте: «На конкурс».
Предложения, отклоненные жюри, не рецензируются и не возвращаются.
Ждем ваших писем, дорогие советские и зарубежные читатели!

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Владимир Анцев

Химические источники тока

Миниатюрные марганцово-цинковые элементы с щелочным электролитом являются экономичными источниками тока в том случае, когда аппаратура не требует стабильного напряжения. Такие элементы нашли применение в калькуляторах, простейших камерах с автоматической системой отработки экспозиции и в часах. По своему конструктивному исполнению эти элементы похожи на «пуговичные» ртутно-цинковые (РЦ) и также выполняются в металлических дисковых корпусах. Смесь двуокиси марганца с графитом, запрессованная в стальной цилиндрический корпус, служит положительным электродом, а отрицательным — амальгированный порошкообразный цинк, запрессованный внутрь пластмассового кольца с луженым донышком. Между электродами помещается сепаратор, пропитанный едкой щелочью.

Заметим, что во время эксплуатации у ХИТ этого типа возможно вздутие и габаритное увеличение высоты элемента. На рисунке 1 показаны сравнительные характеристики MnO_2 и Ag_2O элементов. Спад разрядной кривой у Ag_2O элементов меньше, чем у MnO_2. С уменьшением температуры уменьшается и разница в разрядных характеристиках этих ХИТ (рис. 1б).

Отечественные дисковые МЦ элементы выпускаются нескольких размеров. Приводим конструктивные данные элемента МЦ-1К: диаметр — 15,6 мм, высота — 6,6 мм, вес — 4,1 г.

Характеристика свежеприготовленного элемента при температуре +20 °С: напряжение — 1,46 В, емкость — 0,11 А · ч, сопротивление нагрузки — 500 Ом, ток разряда — 2,5 мА, время разряда — 45 ч. Напряжение в конце разряда — 0,8 В. Гарантийный срок хранения 15 месяцев. Характеристики в конце срока хранения: напряжение — 1,36 В, емкость — 0,007 А · ч. Может использоваться в качестве замены РЦ-53 в исключительных случаях.

Элемент ЕРХ-825 — 1,5 В «UCAR» (фото 1—1). Замена: РХ-825 — «Дюраселл», «Даймон», «Берек», 825 РХ — «Варта», LR-53/РХ-825 — I. Е. С./Япония.

Габариты: наибольший диаметр — 22,99 мм, высота — 5,92 мм, вес — 6,8 г. Разрядная кривая элемента ЕРХ-825 показана на рис. 2—I.

Применение в фотоаппаратуре. «Коника»: «Марине С-35», «Сакура Пак-300». «Кодак»: «Истматик Х-90», «Истматик 333Х», «Истматик рефлекс». «Агфа Геверт»: «Агфа-Рапид», «Агфаматик» и др.

Элемент 537-6В; «UCAR» (фото 1—2). Конструктивные размеры: диаметр (D) — 13 мм; высота (Н) — 25,2 мм, вес — 14 г. Разрядная кривая 537 элемента приведена на рис. 2 — II. Используется в фотоаппаратуре так же, как серебряно-окисный элемент 544, характеристика которого приводится ниже.

Замена 6 В серебряно-щелочного элемента миниатюрным марганцово-щелочным возможна. Замена: 7Н-34 — «Дюраселл», «Берек», «Даймон», 4034РХ — «Варта», LR-44/7Н-34 — I. Е. С./Япония.

Миниатюрные ртутно-цинковые элементы.

Высокая удельная энергоемкость (особенно по объему), стабильные (пологие) разрядные характеристики, ничтожный саморазряд при длительном хранении — существенные преимущества ртутно-цинковых (РЦ) элементов перед марганцово-цинковыми. Э. д. с. ртутно-цинковых миниатюрных элементов почти не зависит от времени хранения и степени разряженности.

Положительным электродом элемента является активная масса окиси ртути с добавками графита, запрессованная в стальной никелированный корпус, а отрицательным — порошкообразный цинк с 5—10%-ной добавкой металлической ртути. Запрессовка обеспечивает 100%-ный контакт со стальным корпусом, а при обжатии разрушаются определенные составляющие электродов, что снижает внутреннее сопротивление элемента. В качестве электролита обычно применяют щелочи калия (KOH) или натрия (NaOH).

При малых токах напряжение РЦ элементов не изменяется во время разряда. С увеличением величины разрядного тока начальное напряжение падает, растет его перепад в процессе разряда и уменьшается емкость. На рис. 3 показаны разрядные кривые РЦ-55 при различных разрядных сопротивлениях.

Основным недостатком элементов ртутно-щелочной системы является их плохая работоспособность при *низких температурах*, что характерно и для серебряно-щелочных элементов.

Отечественная промышленность выпускает РЦ элементы и в хладостойком исполнении с индексом «Х». Продолжительность работы их выше, чем у обычных РЦ.

Вольт-амперные кривые, начиная с 0°С, а тем более при —20°С имеют резко падающий характер даже при небольших значениях тока. В случае больших сопротивлений нагрузки емкость РЦ элементов при температурах выше 0°С близка к теоретической и не зависит от нагрузки (рис. 4). При низких температурах емкость источника тока в значительной мере зависит от характера нагрузки.

Температурные режимы эксплуатации РЦ элементов, приводимые фирмой «Юнион Карбайд», находятся в пределах от +54 до —28°С с электролитом KOH и до —10°С — с электролитом NaOH. Однако считается, что надежная работа в фотоаппаратуре ртутно-щелочных систем ограничена температурой —5°С. Фотографы должны учитывать эти обстоятельства и на съемках при низких температурах по возможности применять литиевые источники тока, температурный режим работы которых составляет от +60 до — 48°С. Рациональным может быть вариант применения переходных розеток с выносным проводом, вставляемых в батарейное гнездо камеры, когда элемент устанавливают в выносной корпус и держат под одеждой.

Сохранность элементов при температурах от —20 до +30°С и относительной влажности до 80%: для РЦ-53 — от 12 до 18 месяцев и для РЦ-55 — от 30 до 36 месяцев (в зависимости от срока выпуска).

В течение трех месяцев допускается хранение эле-

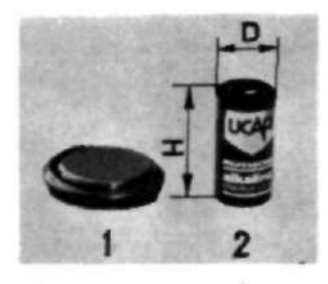


ФОТО 1. Миниатюрные марганцово-цинковые элементы: 1 — ЕРХ-825; 2 — 537

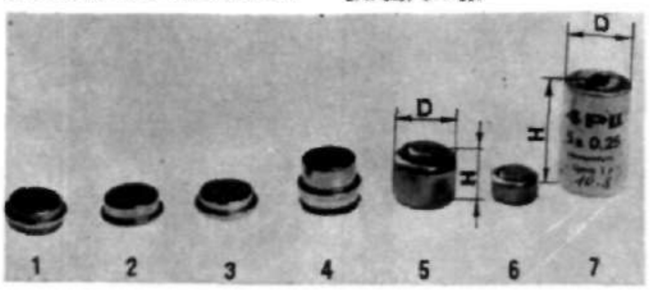


ФОТО 2. Миниатюрные ртутно-цинковые элементы и НК аккумулятор: 1 — РЦ-53; 2 — аккумулятор Д-0,06; 3 — ЕРХ-625; 4 — РЦ-55; 5 — ЕРХ-640; 6 — ЕРХ-675; 7 — 4РЦ-53

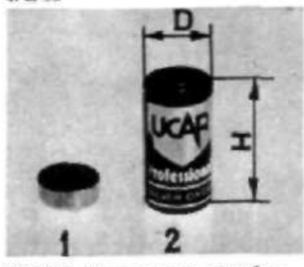


ФОТО 3. Миниатюрные серебряно-окисные элементы: 1 — ЕРХ-76; 2 — 544 («UCAR»)

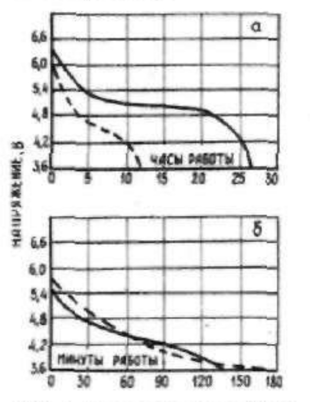


РИС. 1. Разрядные кривые MnO_2 и Ag_2O элементов: а) при Т=21°С; б) при Т=—10°С. Режим разряда: нагрузка 160 Ом с включением на 2 и выключением на 8 с.

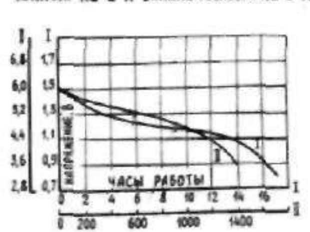


РИС. 2. Разрядные кривые миниатюрных марганцово-цинковых элементов: I — ЕРХ-825 — «UCAR» при Т=21°С и режиме непрерывного разряда: начальный ток — 10 мА, нагрузка — 160 Ом; конечное напряжение — 0,8 В при 17-часовом разряде и 1,2 В при 7-часовом разряде; II — 537 «UCAR» при Т=21°С и режиме непрерывного разряда: начальный ток — 2,5 мА; нагрузка — 2400 Ом; конечное напряжение — 3,6 В при 40-часовом разряде

Окончание. Начало см. «СФ», 1983, № 2.

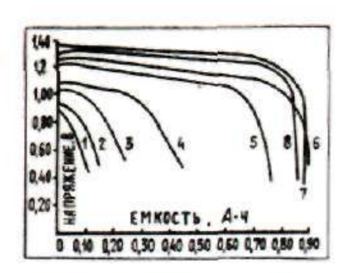


РИС. 3. Универсальные разрядные кривые ртутно-цинкового элемента РЦ-55 при температуре +20°С. Разрядное сопротивление для кривых: 1 — 8 Ом; 2 — 16 Ом; 3 — 25 Ом; 4 — 45 Ом; 5 — 100 Ом; 6 — 225 Ом; 7 — 500 Ом; 8 — 1000 Ом

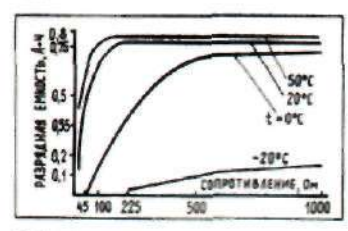


РИС. 4. Зависимость емкости ртутно-цинковых элементов от величины разрядного сопротивления при различных температурах на примере РЦ-55

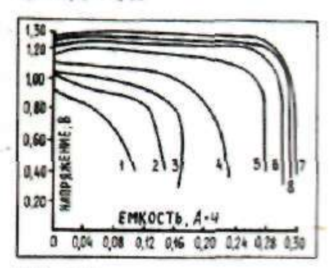


РИС. 5. Универсальные разрядные кривые ртутно-цинкового элемента РЦ-53 при температуре +20°С. Разрядное сопротивление кривых: 1 — 10 Ом; 2 — 16 Ом; 3 — 25 Ом; 4 — 45 Ом; 5 — 100 Ом; 6 — 225 Ом; 7 — 500 Ом; 8 — 1000 Ом

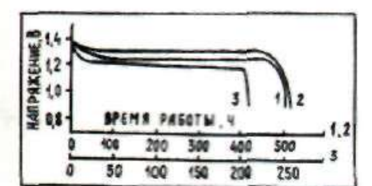


РИС. 6. Разрядные кривые РЦ элементов: 1 — ЕРХ-625, ЕРХ-13; 2 — ЕРХ-640; 3 — ЕРХ-675

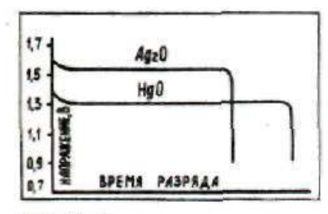


РИС. 7. Сравнительные вольт-разрядные кривые РЦ и Ag_2O элементов

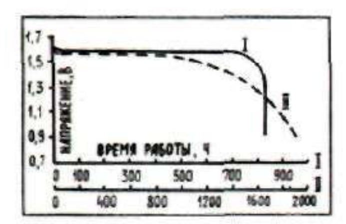


РИС. 8. Вольт-разрядные кривые элементов: I — ЕРХ-76; II — D-76: при режиме непрерывного разряда: начальный ток — 105 мкА, нагрузка — 15000 Ом, конечное напряжение — 0,9 В, 1900-часового разряда

ментов при температурах от —40 до +50°С и относительной влажности 98%. В фототехнике применяются источники тока с электролитом КОН. Рассмотрим характеристики некоторых из них.

Элемент РЦ-53 — 1,25 В (фото 2—1). Конструктивные характеристики: наибольший диаметр (D) — 15,6 мм, высота (Н) — 6,3 мм, вес — 4,6 г. В режиме непрерывного разряда при сопротивлении нагрузки в 120 Ом конечное напряжение при Т +20° составляет 1 В, при 0°С — 0,9 В. Продолжительность работы при Т +20°С составляет 29 ч, при 0°С — 10 ч; номинальная емкость — 0,3А · ч. Номинальный ток разряда 10 мА. Универсальная кривая разряда элемента РЦ-53 приведена на рис. 5.

Возможная замена: отечественный никелево-кадмиевый аккумулятор Д-0,06 (фото 2—2); ЕРХ-625, ЕРХ-13 — «UCAR»; РХ-625, РХ-13, «Берек», «Дюраселл», «Даймон»; 625 РХ «Варта», MR9/H-D I. E.C./Япония.

ЕРХ-625 — 1,35В* (фото 2—3). Конструктивные характеристики: наибольший диаметр (D) — 15,62 мм; высота — 6,05 мм; вес — 4,2 г, емкость — 0,25 А · ч до конечного напряжения 0,9 В. Типичная вольт-разрядная кривая представлена на рис. 6—1. При условии непрерывного разряда начальный ток — 0,5 мА, нагрузка — 2500 Ом, продолжительность работы — 500 ч.

Применение в фотоаппаратах. «Зенит-19» (2РЦ-53), «Зенит-TTL», «Зенит-18», (4РЦ-53), «Киев-15ТЕЕ», «Киев-15», «Киев-20» (4РЦ-53), «Киев-6С TTL» (3РЦ-53), «Киев-88TTL» (4РЦ-53). «Силуэт-электро» (4РЦ-53), «Силуэт-автомат» (4РЦ-53), «Орион-ЕЕ», «Микрон-2», «Электра-112» (4РЦ-53), «Сокол-2», «Алмаз-102» (4РЦ-53). «Асахи Пентакс SPF», «Броника»: С2, S2. «Кэнон» — модели: EF, EX авто, F1, FTb, FTb-N, Нью Кэнонет 17, 19, 28. «Шинон» — модели: CS, CX, M1, «Фуджи FS-35 Компакт». «Коника» — модели: Авторефлекс, Т3, Авто-S; ЕЕ-матик де Люкс F, 2; FM; «Коника-Авторефлекс ТС». «Лейка» — модели: CL, M5; «Лейкафлекс SL2». «Минольта» — модели: SR Т-100, 101, 303. «Никон»: Никкормат, FT-3, FTN. «Олимпус» — модели: OM1; «ПЭН» D, ЕЕ и 35. «Пентакон-сикс TL», «Пентакон супер». «Практика» — модели: LTL, LTL-3, MTL-3, супер TL, супер TL-2, «Экза-35Е».

Применение в экспонометрах. Отечественные: «Ленинград-6», «Свердловск-2», а также модели 4, 5. «Асахи Пентакс» — модели: Н-1, Н-3, «Пент Спот». «Луна-сикс»: 1, 2, 3; «Сикстомат электроник», «Сиксон-2», «Сикстар»: 1, 2. «Лейкамэтр MR», «Минольта Колор мэтр». «Никон Фотомик».

Элемент РЦ-55 — 1,25 В (фото 2—4). Конструктивные характеристики: диаметр (D) — 15,6 мм; высота (Н) — 12,5 мм; вес — 9,5 г. При непрерывном разряде и сопротивлении нагрузки 120 Ом конечное напряжение 1 В при температуре +20 ÷ +50°С и 0,9 В — при 0°С. Продолжительность работы — 54 ч при Т +20 ÷ +50°С и 15 ч — при 0°С. Емкость — 0,55 А · ч.

Кривые разряда элемента представлены на рис. 3.

Возможная замена:

ЕРХ-640 — «UCAR» (фото 2—5), РХ-640 — «Берек», «Дюраселл», «RM-640R — «Даймон», 640РХ — «Варта», MR52/H-N — I. E. C./Япония.

ЕРХ-640 — 1,35 В. Конструктивные характеристики: наибольший диаметр (D) — 15,88 мм; высота (Н) — 11,18 мм; вес — 7,9 г. Начальная емкость — 0,5 А · ч. Вольт-разрядная кривая показана на рис. 6 (кривая 2). Режим непрерывного разряда при Т=21°С: начальный ток — 1,1 мА, сопротивление нагрузки — 1250 Ом. Время работы до конечного напряжения: 0,9 В — 510 ч, 1,0 В — 505 ч, 1,1 В — 495 ч.

Применение. В отечественных кинокамерах КМЗ: «Красногорск-2» и модели 3, 4, «Альфа Полуавтомат». В фотоаппаратуре: «Шинон» 36ЕЕ-II», «Фуджи» — модели: GA, GE, GER Компакт. «Олимпус» — модели типа 35Е.

В экспонометрах «Асахи Пентакс» Спотметр II и III.

Элемент ЕРХ-675 — 1,35 В — «UCAR» (фото 2—6). Замена РХ-675 — «Дюраселл», V675-РХ — «Варта», РХ-675 — «Даймон», «Берек», MR44/H-C — I. E. C./Япония.

Конструктивные характеристики: наибольший диаметр (D) — 11,56 мм; высота (Н) — 5,33 мм; вес — 2,6 г. Вольт-разрядная характеристика (рис. 6—3) в режиме непрерывного разряда: начальный ток 1,0 мА, сопротивление нагрузки 1300 Ом; время работы до конечного напряжения 0,9 В — 220 ч и до 1,2 В — 200 ч. Емкость 220 мА · ч. Применение в фотоаппаратуре: «Коника» — модели С35; «Мамия М135». «Минольта 16MG-S», «Экзакта Компакт-35», «Экзакта FE-2000», «Экзакта Твин TL», «Яшика» — модели 35-МЕ.

* Не следует отождествлять с элементами MnO_2 системы элемент ЕРХ-625G с идентичными габаритами, но рассчитанный на напряжение 1,5 В.

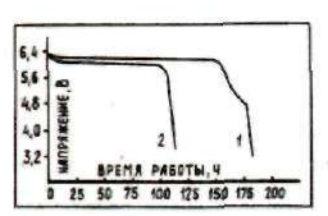


РИС. 9. Вольт-разрядные кривые элемента 544: 1 — при токе 1,05 мА и нагрузке 6000 Ом; 2 — при токе 1,60 мА и нагрузке 4000 Ом

Миниатюрные серебряноокисные элементы используются в качестве источников тока в часах, калькуляторах, фотокамерах, экспонометрах и слуховых аппаратах.

Преимущество этих элементов по сравнению с ртутно-щелочными — в более высоком напряжении, а по сравнению с миниатюрными марганцово-цинковыми источниками тока — в постоянстве напряжения в период разряда. Конструкция серебряноокисных элементов аналогична РЦ элементам. Положительный электрод представляет желированную смесь амальгированной цинковой пудры и электролит — КОН или NaOH. Отрицательный электрод изготавливается из смеси Ag_2O, MnO_2 и токопроводящих компонентов. Поверхности корпуса и крышки никелированы или подвергнуты золочению. Интервал напряжения — от 1,5 до 6 В, а емкости — от 15 до 210 мА · ч.

Э.д.с. источников тока этого типа несколько выше. Так, для 1,5 В элементов она составляет 1,6 В. Сравнительные вольт-разрядные характеристики РЦ и Ag_2O элементов показаны на рис. 7.

Резкий спад напряжений в конце работы в источниках тока этих электрохимических систем затрудняет контроль. Ресурс работы элемента в камере может быть определен путем замера и усреднения тока нагрузки и вычисления времени работы элемента в данной камере.

При хранении серебряно-щелочных источников тока при Т=21°С в течение 1 года потери в емкости составляют не более 10%. Температурный интервал работы определяется техническими условиями и составляет от +54 до —28°С для элементов с КОН электролитом и от +54 до —10°С — с NaOH электролитом. Однако устойчивая работа в камерах ограничена температурой —10°С. В надежной работе элементов немаловажную роль иг-

рают и токоотводящие контакты камеры. Фирма «UCAR» рекомендует применять бериллиевую бронзу с усилием не менее 50 г и покрытием никеля и золота.

Элемент СЦ-32 — 1,5 В. Наибольший диаметр (D) — 10 мм; высота (H) — 4 мм. Емкость — 100 мА · ч. **Возможные замены:** ЕРХ-76 — «UCAR»; 10L-14 — «Дюраселл», V13GS — «Варта», SR-44/G-13 — I. E. C./Япония, В — SR-44H — «Берек». В качестве исключения возможна замена и на D-76 — «UCAR», у которого более пологая кривая разряда (рис. 8—II).

Элемент ЕРХ-76 — 1,58 В (фото 3—1). Конструктивные данные: наибольший диаметр (D) — 11,58 мм; высота (H) — 5,36 мм; вес — 2,27 г. Емкость — 190 мА · ч. Вольт-разрядная кривая (рис. 8 — I) снята при непрерывном режиме разряда, начальном токе 242 мкА и нагрузке 6500 Ом. Время работы до конечного напряжения: 0,9 В — 820 ч разряда, 1,3 В — 810 ч разряда.

Применение в фотоаппаратуре: «Асахи Пентакс» — модели: ESII, серии «К», «М» и «L». «Шинон» — модели: СЕ 3, СМ3. «Фуджи» — модели: AZ — 1, ST-705, ST-605; «Лейка» — модели: «R3 Электроник», «Лейка R4»; «Мамия» — 35 мм модели: серий «Х» и «DTL». «Минольта» — модели: серии «Х», а также 110-зум SLR, «Никон» — модели: F2, F2A, F2AS, F2SB Фотомик; FG, FE, FM, FM2, F3. «Олимпус» — модели: ОМ2, ОМ10, ХА. «Яшика TL Супер». «Рико» — модели: «XR» и «KR».

В экспонометрах: «Асахи Пентакс Спотметр V». Экспонометрические системы камер «Мамия С-330», RB-67. «Минольта Флашметр III» (S76 — «UCAR»).

Элемент 544 «UCAR» — 6 В (фото 3—2). Конструктивные данные: наибольший диаметр (D) — 12,95 мм, высота (H) — 25,15 мм, вес — 14,2 г. Емкость — 170 мА · ч. Вольт-разрядная характеристика (рис. 9). Возможная замена: РХ-28 — «Дюраселл», V28PX — «Варта», 4SR44/4G-13 — I. E. C./Япония.

Применение в фотоаппаратуре: «Практика В-200»; «Асахи Пентакс» 6×7; «Кэнон» — модели: А-1, АЕ-1, АТ-1, AV, Новый F-1, 110 серии Е. «Мамия» — модели: М-645, 1000S. «Никон EL2»; «Яшика»: Контакс RTS, «Дата Бэк», «Электро» 35-СС, 35-CCN,X, 35-МС, EZ электрик; а также серии «FR» и FX».

В экспонометрах: «Асахи Пентакс Диджиталь Спотметр». «Минольта автометр профессионал», «Автометр II».

Из разнообразного ассортимента **никелево-кадмиевых аккумуляторов** в фототехнике используется дисковый Д-0,06 — 1,25 В (фото 2—2). Конструктивные данные: диаметр — 15,7 мм, высота (H) — 6,6 мм; вес — 4 г. Номинальная емкость — 0,06 А · ч. Номинальный ток — 6 мА, конечное напряжение — 1 В. Длительность разряда — 10 ч. Остаточная емкость после 30 суток саморазряда — 0,042 А · ч. Длительность заряда — 15 ч. Интервал рабочих температур от +35° до −20°С. Гарантийный срок службы — 392 цикла. Срок хранения — 12 месяцев.

Емкость аккумулятора Д-0,06 незначительно изменяется в течение эксплуатации. Номинальная емкость сохраняется до 200 циклов (заряд-разряд). В течение первых суток аккумулятор теряет около 10% первоначальной емкости. Герметичные аккумуляторы поступают потребителям в разряженном состоянии и перед использованием должны заряжаться в течение 15 ч при Т +18÷35°С. Следует помнить, что глубокий разряд аккумулятора выводит его из строя. Замена марганцово-цинковых элементов на никелево-кадмиевые (НК) аккумуляторы целесообразна в некоторых случаях. Так идентично размерам элемента 316 выпускается отечественный аккумулятор НК-0,45. Его технические характеристики: напряжение — 1,25 В, емкость — 0,45 А · ч, номинальный ток разряда — 0,45 мА, конечное напряжение — 1 В, размеры: D — 14 мм, H — 50 мм.

Фотографам, имеющим аппаратуру с миниатюрными источниками тока, можно посоветовать приобрести тестер и перед установкой ХИТ в камеру замерять напряжение при соответствующих сопротивлениях нагрузки. Не следует применять разряженные и новые элементы одновременно, не рекомендуется подзаряжать РЦ элементы и допускать их короткое замыкание длительностью более 10 с из-за возможного взрыва и разбрызгивания ртути. Во всех случаях необходимо соблюдать технику безопасности и правила хранения.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Элементы ртутно-цинковые сухие. ГОСТ 12537-76.
Eveready Battery engineering. Data. Vol. IV, 1982. Union Carbide corporation.

Женский портрет: техника и творчество

В портретной фотографии часто приходится решать вполне естественную задачу — как сделать портрет, который понравится и фотографу, и модели. Единство оценки предугадать здесь сложно. Фотограф — будь это профессионал или любитель — должен считаться с мнением и ожиданиями портретируемого. И все-таки решение нужно принимать самостоятельно.

Процесс съемки портрета напоминает театр в миниатюре, который имеет свои условности, определенный уклад взаимоотношений и, конечно же, «начинается с вешалки». В этой статье мы хотим дать лишь некоторые специальные технические рекомендации для съемки женского портрета в обычной домашней обстановке. Речь пойдет о черно-белом портрете, снимаемом с помощью обычных 35-мм камер, когда ретушь оригинального негатива нежелательна или невозможна...

Чтобы делать дома снимки на хорошем профессиональном уровне, вам, кроме камеры (со штатным объективом или «умеренным» телеобъективом 85—100 мм для 35-мм камеры или 150 мм — для среднеформатной камеры) достаточно двух легких портативных осветительных приборов или вспышек.

Другим важным элементом оснащения, как правило, считается фон. Однако в последнее время все реже ощущается нужда в двух традиционных видах фона — темном и белом. Без первого можно обойтись при определенной организации освещения, а второй чаще всего требуется лишь как дополнительный отражатель для подсветки теней — в комнате всегда найдется уютный уголок, который будет служить фоном. Для работы потребуются три-четыре полосы кальки размером 1×4 м. Свернутые в трубочку, они не намного утяжелят ваш багаж.

Трудно перечислить все возможные схемы и виды освещения. У каждого из них — свои задачи. Напомним основные правила организации освещения для съемки портрета. Надо стремиться обойтись минимумом осветительных приборов и избегать двойных теней. На нашем рисунке приведена одна из простейших схем освещения — «имитация света от окна» и ее техническая реализация. Для такой схемы требуется один осветительный прибор **1** — вспышка с ведущим числом не менее 20 или лампа накаливания мощностью не менее 500 Вт. Располагается осветительная аппаратура за просветным экраном **2**, который представляет собой тонкий полупрозрачный пластик или просто внахлест составленные несколько полос кальки (длиной 3—4 м и шириной 1 м). Подвеска такого легкого экрана не представляет большого труда: если не найдется длинной тонкой рейки, закрепите его на карнизе для штор и оттяните на 1—1,5 м при помощи шнура.

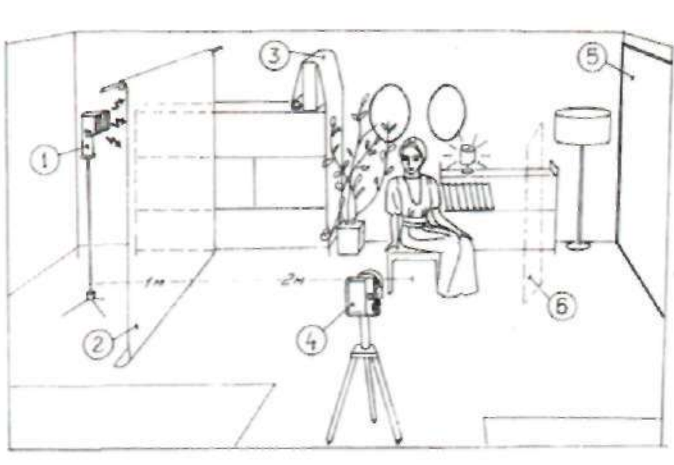
Преимущества такой схемы очевидны. Она позволяет максимально приблизиться к реальному освещению, которое равномерно по глубине «съемочной площадки». Большая излучающая площадь экрана наиболее универсальна — благодаря ей перестановку света в процессе работы можно свести к минимуму. Все авторы, пишущие о фотографическом портрете, сходятся в одном — организация освещения должна быть продумана заранее, а смена его расстановки — необременительной как для фотографа, так и для портретируемого. Целесообразнее варьировать положение самой модели и съемочной камеры. Простой поворот головы относительно объемного потока света изменит светотеневой рисунок лица. Если источник света данной схемы — лампы накаливания (или галогенные лампы), то световой рисунок оценивается визуально вместе с имеющимся в комнате освещением (люстрой, торшером, настольной лампой) и измеряется обычным экспонометром.

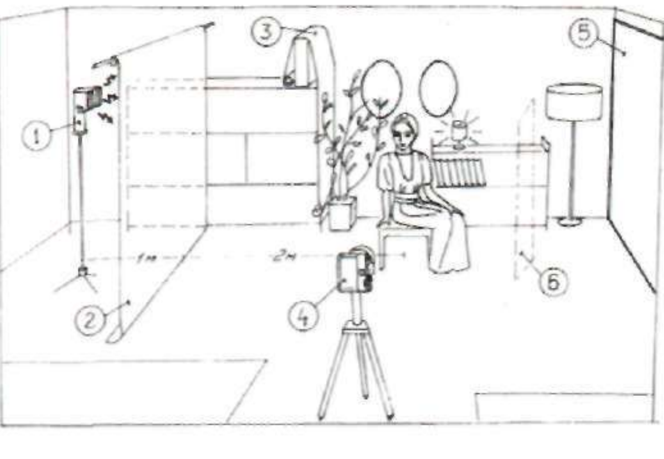
Если источник света — вспышка, то оценить световой рисунок без моделирующего света трудно, при этом остальной свет приходится предварительно свести к минимуму, чтобы лучше уяснить рисунок, создаваемый моделирующим светом. Экспозицию можно определить как флашметром («СФ», 1982, № 5), так и расчетным путем с учетом пропускной способности просветного экрана. Коэффициент светопропуска-

ния можно в любой момент найти с помощью лампы и экспонометра. К примеру — включить настольную лампу и определить экспозицию по листу бумаги, лежащему рядом. Затем перекрыть световой поток лампы материалом просветного экрана и вновь замерить экспозицию по тому же листу бумаги. Подобное ослабляющее действие экран будет оказывать и на вспышку. Коэффициент ослабления светопотока, выраженный в экспозиционных ступенях (eV), можно написать прямо на фоне. При этом следует учесть, что фон перекрывает хотя и большую часть, но не весь световой поток, допустима поправка на 1/3 ступени в большую сторону. Пример: вспышка «Фил-106» (ведущее число 30) размещена за экраном, ослабляющим светопоток на 2 eV. На расстоянии 3 м от вспышки диафрагма будет $30 : 3 \approx 11$ (для пленки 90 ед. ГОСТа); для «Фото-250» (+1,5 eV) — 16 ÷ 22, а также с учетом экрана (—1,5 eV) и поправки — диафрагма будет равна 11.



ФОТО 1







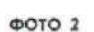


ФОТО 2

Пока происходит установка освещения, ваша модель должна подготовиться — здесь, как и в театре, важен костюм и грим. Для съемки больше всего подойдут однотонные платья из мягких тканей, потому что пестрый рисунок ткани по своему контрасту может во много раз превышать контраст рисунка человеческого лица, отвлекая тем самым зрительское внимание. Платье должно быть хорошо отглаженным, так как даже едва заметные глазу складки ткани выглядят неряшливыми на фотографии.

Контраст одежды определяет выбор степени контраста грима. Если ваша модель в светлом однотонном платье, достаточен будет легкий неконтрастный грим (при печати подбором фотобумаги нетрудно добиться желаемого контраста рисунка лица). Но если на ней платье с контрастирующими цветами или сочетаниями черного и белого, стоит заранее напомнить о необходимости усилить яркость всего макияжа — бровей, ресниц, помады, увеличить плотность теней. Если этого не сделать, потери при печати неизбежны — платье получится контрастным, а лицо будет бледным, лишенным деталировки.

Понятие «хороший грим» можно по-разному оценивать в портретной фотографии. Портреты, сделанные с использованием грима, избавляют фотографа от сложной ретуши негативов и отпечатков. Грим может скрыть неровную поверхность кожи, веснушки, мелкие морщинки. Некоторые части лица с помощью грима можно зрительно увеличить высветляющим тоном и наоборот уменьшить затеняющим, более темным. Высветлять с помощью крема стоит опущенные уголки губ, «синяки» под глазами, донные части глаз. Затенять — тяжелый подбородок, оттенять — скулы. Мазок тени накладывается по щеке, под скулами, в направлении уголков губ и затем растушевывается ваткой или пальцем. Лицо с оттененными скулами выглядит менее полным — не забывайте, что фотография чаще всего способна «полнить».

Много хлопот доставляет фотографу частая смена моды на форму и линию бровей, губ и глаз. Стремление слепо следовать моде здесь так же неуместно, как и непременное желание сохранить все в первозданном виде. Стилизация в портретной фотографии вполне оправданна, если она подчеркивает достоинства модели.

Линия бровей смотрится лучше, если они начинаются постепенно, а не напоминают небрежный короткий росчерк. Брови на фотографии выглядят естественно, когда их линия сливается с тенью, образующейся при верхнебоковом освещении лица, поэтому их приходится и удлинять за счет начала, и продлевать в конце чуть выше естественной линии. Подводят брови остро заточенным карандашом небольшими штрихами.

Глазные впадины часто требуют дополнительной обработки. Глубокие надо высветлить, слишком плоские — оттенить темным тоном, чтобы имитировать объем и обозначить глазное яблоко. Постарайтесь убедить модель не подводить веки продольными линиями — они получатся слишком искусственными на фотографии. Лучше наложить некоторое подобие тени от ресниц.

Многие мастерски красят ресницы, и фотографу остается лишь определить, насколько интенсивной должна быть их окраска. Естественно, чем подробнее и крупнее будет изображение лица на снимке, тем осторожнее стоит усиливать толщину ресниц. Но когда требуется более обобщенное, плакатное изображение, допустим и соответственно более смелый грим (заметьте, какой преувеличенно акцентированный грим характерен для сценических выступлений, особенно для балета).

Некоторые фотографы считают, что половину успеха в женском портрете создает прическа. Портреты со сложными искусственными прическами недолговечны — они быстро надоедают и устаревают. Головной убор, так же как и прическу, лучше выбрать естественный и традиционный. Это может быть, к примеру, небольшая повязка, придерживающая свободно лежащие волосы, или шляпа с широкими упругими полями. Повязка в виде чалмы избавит от длительной работы, связанной со сменой прически, — ведь и фотограф, и модель заинтересованы в различных непохожих друг на друга фотографиях, число которых порою пропорционально количеству вариаций головного убора или прически. Заранее можно подсказать модели, чтобы для этой цели к съемке были подготовлены шарфики или отрезки мягкой ткани нескольких цветов.

Итак, костюм, прическа, грим... Осталось немногое, но очень важное — настроение, выражение лица модели. И тут уж фотограф должен проявить свои режиссерские способности. Надо объяснить женщине, что так же, как сейчас она смотрит в объектив, она будет смотреть на себя и своих друзей со снимка. Ненавязчиво, как бы в шутку, проведите небольшую мимическую разминку. Если брови вашей модели чрезмерно насуплены, предложите ей улыбнуться одними глазами, не разжимая губ, если губы вытянуты «в ниточку», посоветуйте дышать ртом или полуоткрыть его, как бы собираясь вступить в разговор...

Если окажется, что интересный своими деталями реальный фон хотя и находится в зоне нерезкости, все же слишком пестр, снизить его освещенность поможет ширма 3. Это все тот же небольшой рулон кальки. Сложенный вдвое он служит здесь затенителем.

Фото 1 иллюстрирует светотеневой рисунок, создаваемый вспышкой 1 по схеме, *показанной на рисунке*, без затенителя 3, при включенной люстре и настольной лампе (фотокамера — 4). *Фото 2 сделано* с применением ширмы. Освещенность фона понизилась, но теневые участки платья все еще слишком темны. Для лучшего выделения фигуры и ослабления контраста следовало бы не полагаться на возможность маскирования при печати, а установить дополнительный отражательный экран 6 или покрытый калькой торшер. Глубина теней объясняется также и тем, что на противоположной просветному экрану стене висел темный ковер 5.

Правило — никогда не снимать на фоне ковров — нарушено во второй серии фотографий *по двум причинам*: 1) несмотря на пестрый рисунок, ковер имел достаточно темные тона и *отличался от лица по экспозиции* почти на две ступени; 2) модель почувствовала себя более спокойно и уверенно, нежели на выдвинутом на середину комнаты стуле.

Рассмотрим фото 3. Казалось бы, яркий белый фон подходит для женского портрета. В видоискателе были видны мягкие переходы светотеней, освещение было рассеянным, экспозиция выбрана по лицу, плотность сюжетно важной части негатива нормальная (D≈0,7). Однако позитивное изображение разочаровывает. Чрезмерная освещенность встречным светом невыгодно обрисовывает отдельные части лица, съедает контуры прически. Не спасает и применение смягчающего фильтра. Низкий контраст негативного изоб*ражения вынуждает печа*тать снимок на контрастной бумаге, а при этом подчеркиваются даже незначительные дефекты кожи. Главные причины неудачи здесь — неправильный выбор уровня яркости фона — его чрезмерная яркость, отсутствие достаточно смелого грима, настороженно-неуверенное вы*ражение лица модели. Для* получения белого фона в портрете достаточно, чтобы его яркость превышала *яркость лица всего на 2* экспозиционные ступени.

Фото 4 — пример простого лобового освещения (по схеме, представленной на рисунке), имитирующего свет от окна с добавлением света вспышки, отраженного от потолка. Мощность дополнительной вспышки составляет 1/3 мощности основной. Фон — темный ковер на стене. Плотность негативного изображения лица (D≈0,6), идеальная для хорошей проработки деталей, в данном случае даже мешает, так как заметны излишние подроб*ности строения лица, мор*щинки на шее из-за сильного поворота головы. Не упорядочена линия бровей. *Выражение лица, по сравне*нию с предыдущим снимком, более оживленное, хотя чувствуется еще некоторое напряжение.

Фото 5 сделано при том же освещении, что и фото 4, но экспозиция увеличена на одну ступень, чтобы получить большую плотность, избавиться от назойливой детализации; на лицо положена тональная пудра, стилизована линия бровей. Блеск на губах создают транспарантная помада или блеск для губ. Линия века искусственно приподнята, что как бы приоткрывает *глаза. Более светлый тон* пудры, положенной по линии носа, позволяет подчеркнуть не только его пра*вильную форму, но и вы*явить объемное строение лица при фронтальном освещении. Фильтр на объективе не применялся.

Финальная фотография этой серии, выкадровка которой представлена на фото 6, сделана с применением фильтра, слегка смягчающего изображение (диффузионный фильтр № 1). Поворот головы модели здесь наименьший. На этом снимке больше ощущается спокойствие, приветливость.











ФОТО 3

ФОТО 4

ФОТО 5

ФОТО 6

ФОТО 7

В процессе печати двух последних фрагментов (фото 5 и 6) проявление искусственно затягивалось (до 5—8 мин), отпечаток «вылеживался» *в воде*, затем вновь возвращался в проявитель, при этом происходила легкая «досветка» от *лабораторного освещения*, что позволило в конечном итоге слегка тонировать изображение. В местах переходов от ярко-белого к светло-серому получается эффект, идентичный изогелии. Тем самым почти все изображение, кроме ярких бликов, обретает свою тональность, отличную от исходного тона неэкспонированной фотобумаги. Такая доводка позволяет получить на отпечатке желаемую пластику изображения, которая так сложно достигается при съемке на 35-мм высокочувствительную пленку. Кроме того, в последнем случае использована небольшая художественная ретушь — спрямлена линия носа, которая на предыдущем снимке показалась слишком отвлекающей внимание. На 1 мм умень*шено выступание дуги пра*вой части подбородка.

Фото 3, 4, 5, 6 — выкадровки 35-мм негативов. Окончательный результат съемки представлен на фото 7.

(Окончание следует)

П. ГЕОРГИЕВ

Ошибки при обработке пленки

Основные ошибки, возникающие при химической обработке пленки, являются результатом отклонений от рекомендованных временных и температурных режимов или появляются в результате нарушений условий приготовления, хранения и предела использования растворов проявителя и закрепителя. *Поэтому при химической обработке пленки особенно необходимы внимание, аккуратность и тщательность.*

Серая вуаль на всей пленке. Источником появления вуали на негативной пленке чаще всего является проявляющий раствор (если исключены вуаль старения фотографической эмульсии и вуаль засветки). К возникновению повышенного уровня вуали может привести увеличение температуры проявителя выше 20—22°С, недостаточное количество антивуалирующего вещества (бромистого калия или бензотриазола) в проявителе, загрязнение проявителя различными химическими веществами и слишком длительное проявление. Для снятия вуали следует воспользоваться ослабителем.

Цветная вуаль на негативе. Этот дефект почти всегда имеет вид пятен. Чаще всего встречается желтая или дихроичная вуаль. Причинами возникновения цветной вуали могут быть: загрязнение проявителя серой или аммиаком, наличие в составе проявителя растворителей галогенного серебра — роданистого калия, тиосульфата натрия и т. п., попадание в проявитель брызг закрепителя, плохая промывка пленки между проявлением и закреплением, сильно истощенный проявитель, сильно истощенный или недостаточно кислый закрепитель, а иногда и высокая температура закрепляющего раствора. Для устранения цветной вуали необходимо вначале хорошо промыть пленку (20—30 мин в проточной воде), после чего обработать одним из следующих способов.

1. Поместить пленку на 5—6 мин в 0,1%-ный раствор марганцовокислого калия, после чего перенести в 5%-ный раствор метабисульфита калия и выдержать в нем до полного исчезновения коричневой окраски; затем в течение 10—15 мин промыть в проточной воде.

2. Поместить пленку на несколько часов в раствор следующего состава:

Квасцы алюмокалиевые	70 г
Лимонная кислота	17 г
Вода	до 350 мл

Затем промыть ее в проточной воде в течение 15—20 мин.

3. Обработать пленку в отбеливателе следующего состава:

Марганцовокислый калий	2 г
Натрий хлористый (поваренная соль)	4 г
Уксусная кислота	20 мл
Вода	до 350 мл

После того как изображение приобретет коричневую окраску (через 10—12 мин), пленку промыть и осветлить в растворе:

Бисульфит натрия	20 г
Вода	до 350 мл

После этой ванны также требуется интенсивная промывка в проточной воде; затем пленку чернят при дневном свете до желаемой плотности изображения в любом свежем негативном проявителе и окончательно промывают.

Для предупреждения возникновения цветной вуали необходимо:
пользоваться только свежими или малоистощенными проявителями;
использовать для закрепления изображения лишь кислые фиксирующие растворы;
не допускать попадания фиксирующих растворов в проявитель; интенсивно промывать пленку между проявлением и закреплением.

Мелкие светлые или прозрачные пятна. Этот дефект возникает в результате прилипания пузырьков воздуха к эмульсионному слою пленки при ее погружении в проявитель. Часто такие пятна наблюдаются на роликовой пленке по ее краям. Это вызвано скоплением воздушных пузырьков между спиральными канавками катушки фотобачка. *Устранить этот дефект невозможно.* Для его предотвращения следует при погружении катушки с пленкой в проявитель несколько раз слегка постучать ею по днищу фотобачка и об его стенки с тем, чтобы сбить пузырьки воздуха. Можно также размочить пленку в воде перед ее погружением в проявитель.

Светлые полосы, идущие в одном направлении от плотных участков негативного изображения. Это следствие плохого перемешивания проявителя в процессе проявления. Устранить дефект нельзя. Для предотвращения появления полос необходимо в течение всего времени проявления периодически вращать катушку фотобачка с намотанной на ней пленкой или, если бачок герметично закрыт, встряхивать его или наклонять, что обеспечит постоянное движение раствора проявителя относительно поверхности пленки.

Негативное изображение малой плотности. Отсутствие плотных участков на всей проявленной пленке свидетельствует о недопроявлении, которое может быть вызвано: низкой температурой проявителя, недостаточным временем проявления, сильной истощенностью проявителя, потерей проявителем активности в результате длительного хранения, наличием в воде, используемой для одноразовых сильноразбавленных проявителей, кислых солей или слабых кислот, загрязнением проявителя гипосульфитом или раствором закрепителя, ошибками в процессе приготовления проявителя.

Для исправления пленку можно подвергнуть усилению.

Негативное изображение плотное и контрастное. Большие плотности в сочетании с высоким контрастом негативного изображения свидетельствуют о перепроявлении пленки. Это может быть вызвано: повышенной температурой проявителя; большим временем проявления; ошибками в процессе приготовления проявителя.

Для исправления пленку следует ослабить.

Слабый молочно-желтый оттенок негативов. Этот дефект возникает в результате недостаточного пребывания пленки в растворе закрепителя. Для устранения дефекта пленку необходимо погрузить в свежий закрепитель на 5—10 мин, после чего промыть.

Сине-зеленая окраска негативов. Дефект возникает при обработке пленки в сильно истощенном дубящем закрепителе, в состав которого входят хромовые квасцы. Исправить дефект невозможно.

Пузырение эмульсионного слоя негативов. Появление мелких пузырьков в эмульсионном слое пленки объясняется одной из следующих причин: чрезмерной кислотностью закрепителя; высокой температурой закрепителя; плохим перемешиванием раствора в процессе закрепления; отсутствием промежуточной промывки между проявлением и закреплением. Устранить дефект невозможно.

Белый опалесцирующий налет на эмульсионном слое негативов. Этот дефект возникает в результате осаждения серы из фиксажа, что может быть вызвано повышенной температурой закрепителя или его слишком высокой кислотностью.

Бесцветный налет на эмульсионном слое негативов. Обычно дефект обнаруживают после высыхания пленки. Чаще всего этот налет представляет собой либо выкристаллизовавшийся на поверхности пленки, не вымытый из эмульсионного слоя тиосульфат натрия, либо сульфит алюминия, осаждающийся при закреплении в дубящем закрепителе с алюмокалиевыми квасцами, кислотность которого нейтрализована занесенной из проявителя щелочью.

В первом случае пленку следует хорошо промыть в проточной воде в течение 15—20 мин, во втором — подвергнуть *5-минутной обработке в 5—10%-ном растворе* соды (температура раствора не должна быть выше 18°С), после чего промыть в проточной воде (10—12 мин).

Зеленовато-белый налет на эмульсионном слое пленки. Этот налет состоит из гидрата окиси хрома, который образуется в результате реакции между хромовыми квасцами (в закрепителе или дубящей ванне) и щелочью, занесенной из проявляющего раствора.

Налет можно удалить в процессе окончательной промывки, протерев поверхность эмульсионного слоя мокрым ватным тампоном. Если налет удаляется с трудом, смочить ватный тампон в 1—2%-ном растворе уксусной кислоты.

Структура эмульсионного слоя в виде мелкой сетки (ретикуляция). Причиной появления ретикуляции большей частью является разность температур в 10—15°С между растворами или между растворами и промывной водой.

Исправить дефект невозможно. Для предотвращения появления ретикуляции при низкой температуре промывной воды необходимо после закрепления вначале перенести пленку в воду с температурой 10—12°С, а через 3—4 мин — в промывную воду с более низкой температурой.

Кристаллический осадок на поверхности эмульсионного слоя в виде сетки (кальциевая сетка). Если для промывки пленки или для составления обрабатывающих растворов была использована жесткая вода, на поверхности эмульсионного слоя может образоваться осадок кальциевых солей.

Для его устранения пленку необходимо на 2—3 мин погрузить в 2%-ный раствор уксусной кислоты (или 0,5%-ный раствор соляной кислоты), после чего прополоскать, но только в кипяченой воде.

Плавление эмульсионного слоя пленки во время сушки. Дефект наступает чаще всего при сушке пленки вблизи нагревательных приборов или на солнце. Исправить дефект невозможно.

Следы капель в виде круглых пятен. Образуются при наличии в воде, используемой для окончательной промывки пленки, химических или механических примесей.

Для предупреждения дефекта перед сушкой пленку необходимо прополоскать в растворе жидкого синтетического моющего средства (концентрация 1 : 500) в течение 2—3 мин. Для удаления следов от капель воды с глянцевой поверхности пленки ее необходимо положить эмульсионным слоем вниз на ровную поверхность, застеленную чистой тканью или бумагой, и протереть чистой хлопчатобумажной тряпочкой. Следы капель устраняются легче, если на глянцевую поверхность пленки подышать для ее увлажнения.

Для удаления пятен с эмульсионной стороны пленки ее следует размочить в воде (20—30 мин), обработать в растворе жидкого синтетического моющего средства и снова высушить.

Д. СТАРОДУБ

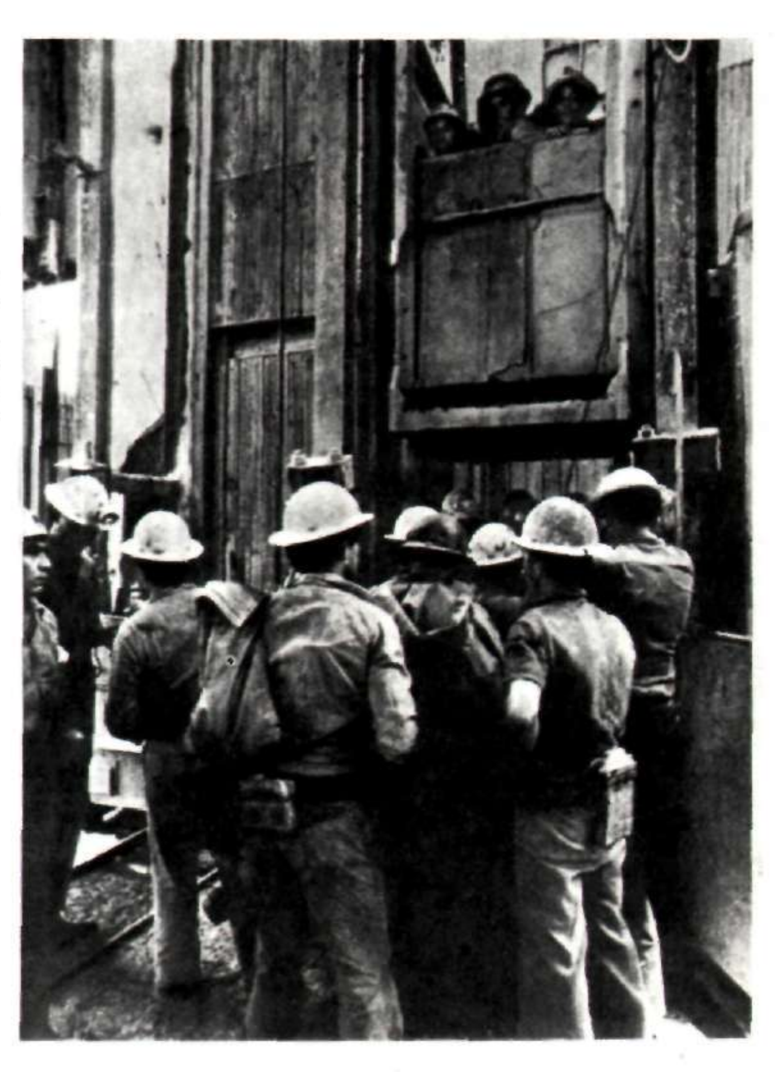
Приз «СФ»—Видалу Эрнандесу

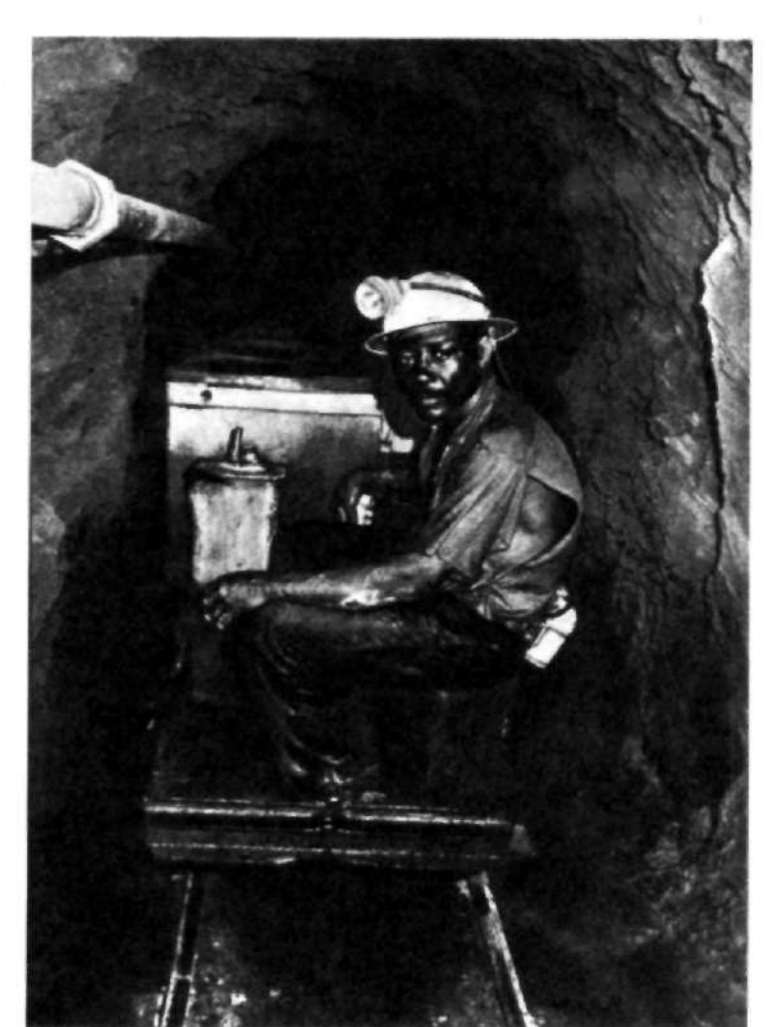
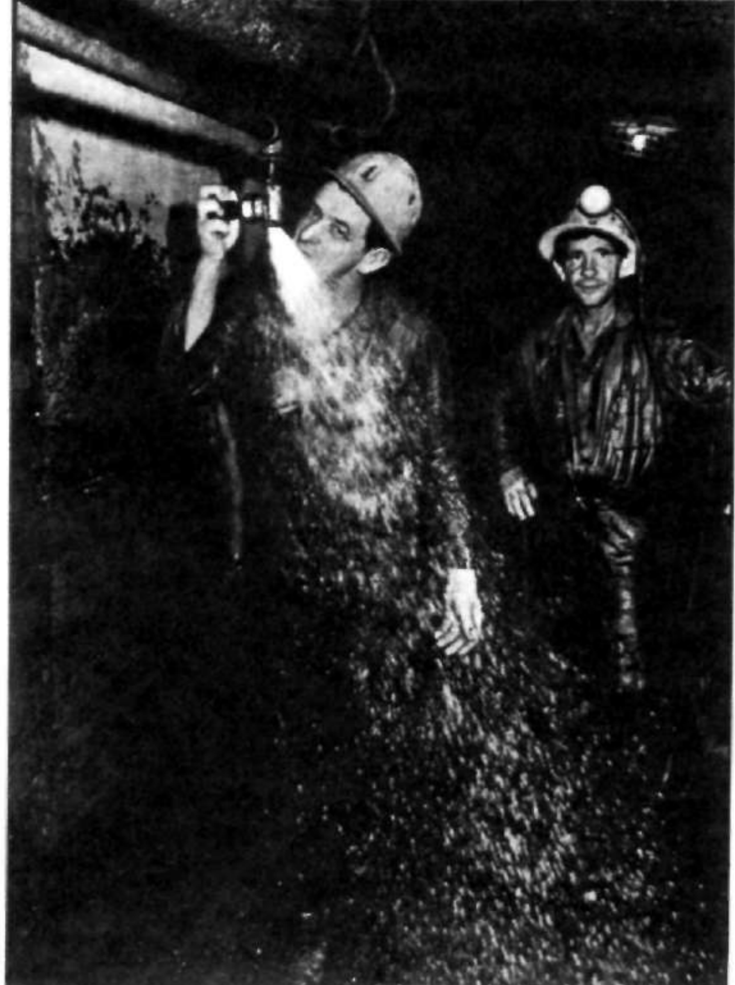
На международной выставке «Человек и мир» редакция «Советского фото» учредила специальный приз. Он присужден Видалу Эрнандесу (Республика Куба) за серию «Горняки». Чем привлекла нас эта журналистская работа? Есть у Хосе Марти строчки: «В противовес риторике надутой — стих безыскусственный». Эрнандес, соотечественник великого кубинского поэта, словно взял эти слова эпиграфом к своей серии. Цель его, судя по всему, — фиксация жизни непридуманной, естественной, не предусматривающая формалистических изысков.
Трудно сказать, снимал ли фотограф для газеты, журнала или агентства печати. Это, впрочем, не важно, потому что серия отлично вписалась в общую выставочную экспозицию. Знамение времени. Еще недавно такого плана журналистские сюжеты неохотно принимались устроителями фотографических смотров, которые отдавали предпочтение работам, бытующим исключительно в сфере фотографии художественной.
Серия «Горняки» привлекает простотой исполнения. На первый взгляд, эта съемка по ходу действия, а точнее, по ходу наблюдения за работой горняков — хроникально-информационна. Но потом начинаешь внимательнее всматриваться в лица людей, в детали окружающей их обстановки, и глубина содержания становится очевидной.
...Работа горняков во всех странах, даже при самом высоком уровне механизации труда, всегда считается тяжелой, сопряженной порой с риском для жизни. Многие хорошо помнят полный драматизма репортаж о трагедии в шахте «Откопанные через семь дней», который был удостоен награды международной выставки «Интерпрессфото-72».
Эрнандес берет другой аспект — предельно будничный и спокойный, но не лишенный внутренней динамики. Казалось, автор постоянно думал о нас, зрителях, настолько он — как эмоциональный экскурсовод — скрупулезен в бытописании. Интересно, что, несмотря на темный «шахтный» колорит и понятную контрастность тонов, серия кубинского автора получилась по своему настроению теплой и даже лиричной. Перед нами — лица людей труда, преисполненные чувства собственного достоинства.
В мировой фотографии растет интерес к отображению жизни простых людей, их повседневных забот, тревог и радостей. Его испытывают сегодня и устроители конкурсов, ранее игнорировавших эту тему.
Мне приходилось, будучи членом жюри международного конкурса «Уорлдпрессфото», убеждать его организаторов в том, что фотография в социалистических странах по своему характеру оптимистическая, так как сама действительность определяет настрой фотографических произведений. Приходилось доказывать, как жизненно необходимо участие в конкурсе работ именно такого направления, освещающих жизнь с позиций социального оптимизма.
Наша точка зрения была принята во внимание. Интересно, что президент конкурса «Уорлдпрессфото» Д. Сварт вошел в жюри выставки «Человек и мир». Это еще одно подтверждение роста авторитета проводимых у нас международных фотовыставок.
Обладатель приза журнала «Советское фото» — кубинский фотомастер В. Эрнандес на международной фотографической арене человек новый, поэтому мы еще не можем подробно проинформировать читателей о его фотографических пристрастиях. Впрочем, пристрастия эти достаточно четко прочитываются в работе, удостоенной приза.

О. СУСЛОВА



ВИДАЛ ЭРНАНДЕС СЕРИЯ «ГОРНЯКИ»




«Человек и мир»

Девизом международной фотовыставки, экспонировавшейся в Москве, в Доме дружбы с народами зарубежных стран, были взяты слова, отражающие стремление всего передового человечества: «За мир, гуманизм, социальный прогресс и дружбу между народами». И работы, присланные на нее с разных концов нашей планеты, в своей массе отвечали и этому девизу, и устремлениям людей доброй воли. Факты и явления, отражающие самые разные стороны жизни сегодняшнего мира, нашли свое преломление и осмысление не только в работах мастеров фотопублицистики, репортеров прессы, но и в произведениях фотохудожников и фотолюбителей.

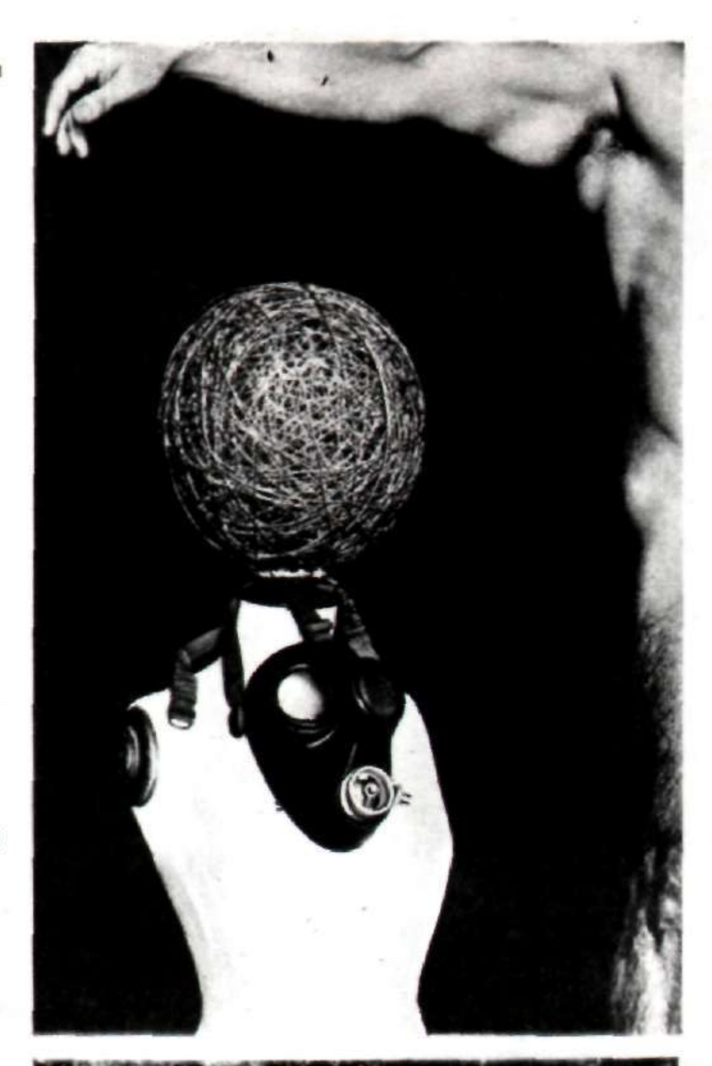
Представлены здесь были самые различные жанры — от портрета и пейзажа до остросюжетной политической хроники. Пожалуй, самое характерное для этой выставки — стремление авторов большинства работ высказаться по вопросу, волнующему сейчас людей, живущих на всех континентах, — о необходимости отстоять мир на земле. Авторы по-разному откликнулись на эту животрепещущую тему. Многие решали ее через крупные событийные репортажи — так алжирец Омалоу Амер показал нам трагедию Бейрута, ирландец К. Дойль в своей серии «Трагедия Ольстера» в остропублицистической форме отозвался на страдания народа Северной Ирландии, японец Морисита Иттэцу в фотографическом цикле «Трагедия Фукунага-сан, пострадавшей от атомной бомбы, сброшенной США на Хиросиму», вновь напомнил о горе, которое принесло народу его страны бесчеловечное преступление американской военщины. Последняя работа была оценена особенно высоко — ее автору присужден Гран-при выставки. Совсем не случайно в разговоре обо всех трех этих произведениях звучит одно слово — трагедия. Да, это то, что уже совершилось, и на примере чего нужно сегодня призывать людей к бдительности.

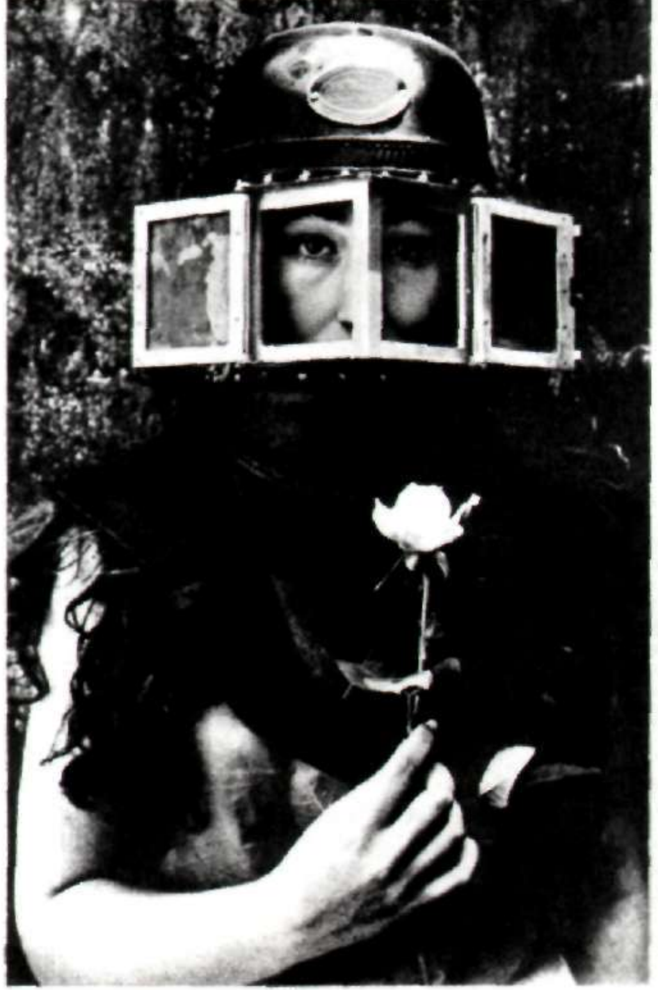
Фотохудожники пытаются решать эту тему своими собственными средствами, среди которых коллаж и фотомонтаж. Но и тут мы видим новый подход — более точное прочтение сюжета, «конкретность компонентов», из которых строится изображение. Иногда это — стремление создать фотоплакат, как, скажем, у голландца Ван Мол Герардуса в его работе «Мир и свобода». Здесь все элементы вполне реальны, да и сам способ съемки предельно приближен к репортажу, фотомонтаж здесь почти не ощутим. Это не фотоплакат в обычном понимании, метафоричность изобразительного языка только намечается. Нечто подобное и в работе датчанина Мадсена Карстена, который стремится показать смерть и горе, грозящие человечеству, если оно встанет на путь военной конфронтации. И, видимо, не случайно оба эти автора представляют народы Европы, которые сейчас наиболее активно развернули борьбу против установки на территории своих стран новых ядерных ракет.

Проблема эта чрезвычайно тревожит сейчас всех людей мира, о чем свидетельствуют и работы кубинца Марио Диаса, испанского фотохудожника Мальто Эскембре Франсиско. В его триптихе фотомонтаж применен уже совершенно откровенно, а метафоричность – тот язык, на котором он говорит со зрителем.

Хотя все эти работы далеки по своему содержанию от политического фотоплаката, такого, скажем, как произведения Джона Хартфильда — непревзойденного мастера этого жанра, поиски в этом направлении, развитие пластического языка могут только радовать. Пусть поиски фотохудожников — еще первые шаги, пусть им еще не хватает ясности и заостренности, но мысль, афористичность образов, метафора и другие творческие слагаемые в них уже явно прочитываются. Всем, кто встанет на путь поиска новых решений антивоенной темы в фотоискусстве, хочется пожелать больших успехов и истинных открытий.

А. ЖИТОМИРСКИЙ,
народный художник РСФСР





МАЛЬТО ЭСКЕМБРЕ ФРАНСИСКО АЛЬТЕРНАТИВА. ОЖИДАНИЕ (ИЗ СЕРИИ)

ВАН МОЛ ГЕРАРДУС МИР И СВОБОДА

МАРИО ДИАС ПРОТИВ НЕЙТРОННОЙ БОМБЫ

Цена 70 коп.
Индекс 70869